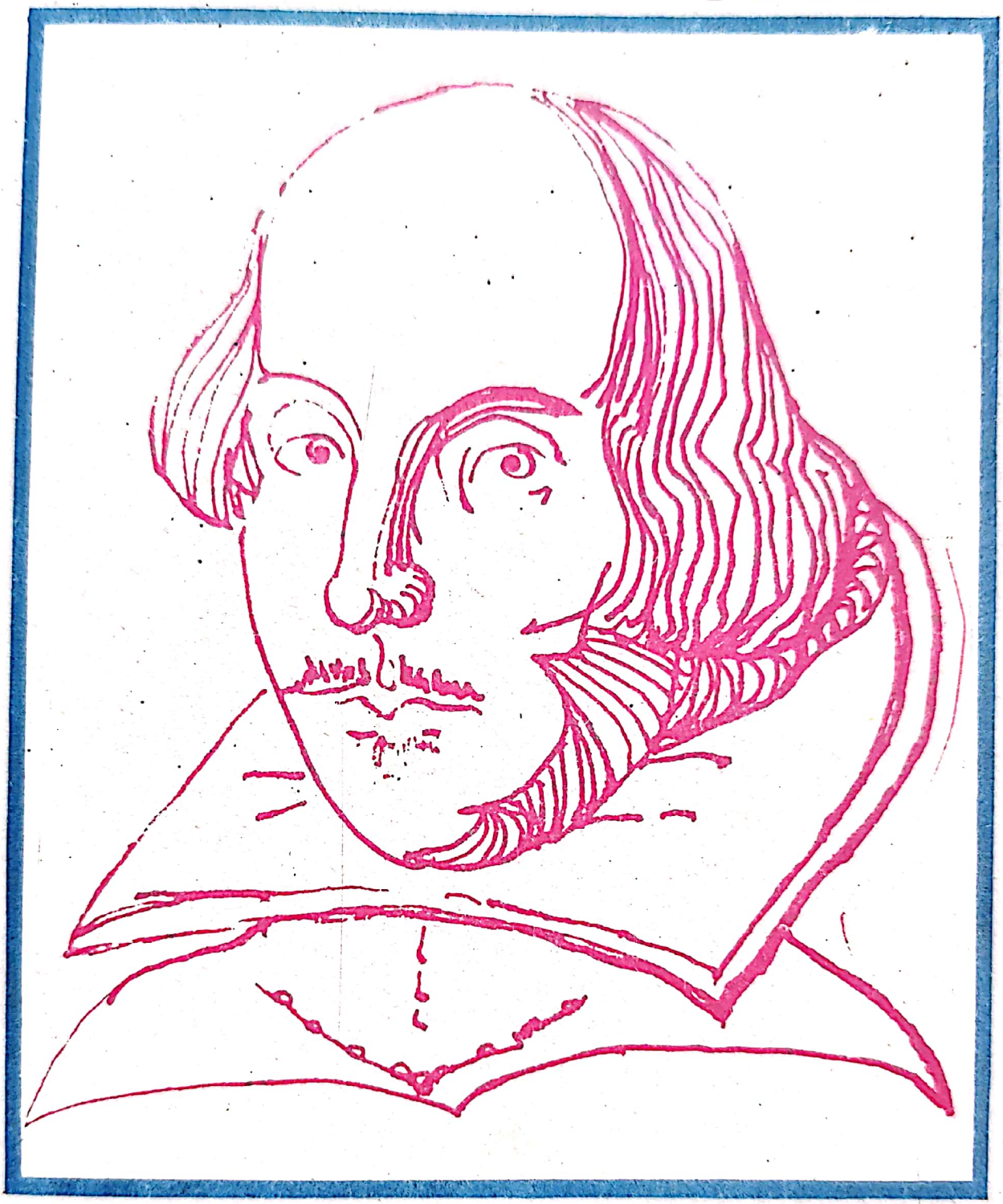
TUDOR GEORGE



# CARTEA SONETULUI

TUDOR GEORGE

# CARTEA SONETULUI
# (II)

CARTEA ROMÂNEASCĂ

— 1990 —

Scanned with OKEN Scanner

# CUVÎNT ÎNAINTE
# LA CARTEA SONETULUI

Scanned with OKEN Scanner

CUVÎNT ÎNAINTE
LA
„CARTEA SONETULUI" — (II)

# ESEISTICA INTEGRATOARE

Obiectivez tot mai intens, o dată cu trecerea impetuoasă a timpului, calitățile de autentic pedagog, învăluite în descîntul vrăjitoresc al prelegerilor profesorului George Călinescu la Universitatea din București. Dincolo de bizareriile sale asociative, care biciuiau imaginația oricărui poet prezent în auditoriu, ascuțitul spirit al investigației analitice în structura textelor citate precum și suavitatea punților aeriene, ce marcau printr-o evanescență de curcubeu culmile comparatiste, ne purtau într-o lume mirifică, un eden al corespondențelor primordiale și al oglinzilor inefabile.

Încă de la primele luări de contact, profesorul avertiza lectorul studios, diferențiindu-l de cititorul pedestru sau cel pur și simplu plezirist, prin urmărirea atentă a textelor cu „creionul în mînă", mărturisindu-ne totdeodată faptul că el însuși încetase de mult de a mai citi cărți întîmplătoare și nici chiar autori preferați, orientîndu-și apetența pantagruelică înspre rafturile ghiftuite cu literaturi integrale. Tentația majoră de a se trece de la istoria propriu zisă a literaturii, printr-o teorie cuprinzătoare și aprofundată, la o disciplină superioară, constituind *Știința Literaturii,* ne-a fost transmisă, astfel, din găoace *(ab ovo),* trasîndu-ni-se și un program amplu cu viitor



Scanned with OKEN Scanner

fructuos, căruia au și început să i se vadă roadele preconizate.

Generația noastră a avut, în pofida intemperiilor istorice, marea șansă de a păși în agora literelor românești prin somptuosul portal oferit de arcuirea reverențioasă a literaturilor europene, portalul căruia arhitectonicele implicații și frontonul de bun augur i-au fost girate prin forța protectoare și romantic entuziasmată a celor doi copleșitori mentori hărăziți contemporaneității noastre agitate, numindu-i astfel pe *disciplinatul* Tudor Vianu (1897—1964) și pe *intuitivul* George Călinescu (1899—1965).

Între aceste polarități impetuoase, lirismul nostru incipient și-a aflat fascinația unui fastuos arc voltaic, revigorat printr-o certă perenitate a propriilor noastre arderi.

Printr-o fericită coincidență, *viețile paralele* și harul generos al celor doi cărturari și distinși oameni de litere se desfășoară pe același arc al duratei istorice, inclus în parantezele de mai sus, adică marcînd sfîrșitul secolului trecut și începutul celui actual, apoi perioada incertitudinilor interbelice și perioada imediat următoare celui de-al doilea război mondial, cînd ambii au participat în mod *intensiv* și *diferențiat,* în însuși miezul aprins al secolului XX, la educarea umanistă a tineretului studios, consolidînd prestigiul catedrei universitare printr-un proaspăt impuls rinascimental, reiterînd traseele obnubilate în mod temporar către Empireul ozonificat al valorilor universale, reconsiderînd premisele culturii și direcțiile literaturii propriu-zise, oferind uimirii noastre juvenile spectacolul mirific al ficțiunii estetice sau edenicul tărîm al inefabilului palpabil și dăruindu-ne „cheia“ minunilor din Universul poetic.

Prin orientările, studiile și metodele precum și prin formațiile lor total diferite, unul împărtășind tradițiile culturii germane, iar celălalt consecvent lampadofor al constelației romanice, cei doi corifei și-au complinit paralelismul tumultuos, favorizînd contactul și îmbogățind debitul culturii române prin cele două curente fundamentale ce definesc spiritualitatea europeană.



Scanned with OKEN Scanner

Ne-a apărut, astfel, întru totul remarcabil zelul *integrator* al profesorului Vianu, care considera că „ideea de artă se înlănțuiește cu o filosofie a muncii", înnobilînd arta drept „un produs al lucrării de transformare a materiei" și drept „ținta oricărei munci", inversînd semnificațiile și premisele platoniene asupra creației artistice, depreciate. „Credincios preceptului kantian după care intuiția fără concept este oarbă, dar conceptul fără intuiție e gol", Tudor Vianu a conceput monumentala sa *Estetică* printr-o „expunere sistematică" necesară unui curs universitar — un veritabil tratat modern, considerîndu-l „o lucrare științifică și nu un manifest", caracterizîndu-l drept „o lucrare de informație, *de integrare* și de analiză" care s-a dezvoltat prin „fundamentul unei înțelegeri a artei, care leagă între ele părțile și conferă expresia întregului". Prin totalitatea studiilor sale de literatură universală și comparată, care-i ilustrează consistenta operă, Tudor Vianu își propunea *integrarea* marilor teme universale în studiul literaturii române, preocupîndu-se în mod deosebit de *Mitul prometeic,* pe de altă parte depunea judicioase eforturi întru racordarea culturii noastre la contextul universal, prin studii și paralele memorabile, precum : *Eminescu și Shakespeare, Madách și Eminescu, Coșbuc, traducător al lui Dante, Tudor Arghezi și înnoirea lirismului european, Caragiale în literatura lumii* etc.

Totdeodată, se angrenează justițiar în acțiunea de restituție și reabilitare a propriilor noastre valori culturale, referindu-ne în primul rînd la ediția Macedonski.

În ceea ce privește activitatea profesorului Călinescu, erudit înzestrat cu o debordantă forță asociativă, cu efecte speculative dintre cele mai surprinzătoare, studențimea noastră, l-a îndrăgit încă de la editarea acelui *Jurnal literar* (prima serie, la Iași — 1939, iar cea de-a doua, la București — ca buletin al catedrei sale — 1947). Prelegerile cursului de poezie ținut la Facultatea de litere din Iași au fost reunite în *Principii de estetică* (1939), opuscul ce a produs un considerabil ecou, subliniind vocația și disciplina necesare criticului, iar, pentru poet, cunoașterea limbii și studiul versificației, declarîndu-se partizanul *artiștilor-critici,* care „sînt cei mai pătrunză-



Scanned with OKEN Scanner

tori“ descoperind „adevăratele valori“ și fiind adversarul faptului că „la noi se discută despre poezie într-un chip foarte diletant“. În prefața acestui opuscul, Călinescu arată că e modest intitulat, cuvenindu-i-se mai degrabă „titlul mai simplu — *Estetica*“.

Pentru a nu crea unele confuzii și discuții inutile, Călinescu preciza în finalul prefeței : „Am procedat ca Tilgher, rezolvînd de-a dreptul problemele, fără a prezenta materia enciclopedic ca d. Tudor Vianu, la a cărui *Estetica* trimitem în scopul informației și al documentării asupra felului cum esteticienii științifici înțeleg chestiunea.“

Călinescu punea mare preț pe *harul creator* chiar și în cazul criticului, profesînd paradoxul și asociația extensivă într-un vast panoramic documentar.

Apetitul enciclopedic și *spiritul integrator* se manifestă însă din plin și la Călinescu, nu numai prin acribia cu care își scrie monumentala sa *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* (citîndu-l cu mîndrie în finalul prefației sale pe Miron Costin : „Nasc și în Moldova oameni !“), dar mai cu seamă în acele unanim apreciate : *Impresii asupra literaturii spaniole* (1946), catalogate de autor ca fiind „operă literară din speța eseului“. Prin această lucrare, Călinescu propunea, la ora respectivă, cititorului român : „cea mai largă cunoaștere a literaturii spaniole din cîte a putut avea în limba română“ urmărind drept scop : „de a da cititorului nostru sugestii asupra frumuseților spaniole“ traducînd el însuși textele cele mai antologabile — „în așa fel că cititorul silabisește cu mine frazele memorabile din aproape toți marii spanioli“. De altfel, Călinescu aprecia studiul acestor clasici drept „un teritoriu configurativ cunoscut“ și considera că : „Erorile de situare și entuziasmele incomode ale profanului sînt excluse la cine a parcurs mulțumitor geografia romanisticei“.

În capitolul introductiv al acestei opere fundamentale din critica modernă românească, intitulat : *Clasicism, romantism, baroc,* definirea celor trei direcții spirituale reperate în istoria literaturii europene solicită imaginea



Scanned with OKEN Scanner

organică și inseparabilă a unui univers proteic, neexistînd în realitate „un fenomen artistic pur, clasic ori romantic", ci considerîndu-le efectul versatil datorat unor „impurități structurale".

Încă din *Tehnica criticei și a istoriei literare,* Călinescu evidențiase faptul că : „nu istoria literară este totul, ci istoricul literar și acesta trebuie să fie un om de o mare capacitate intelectuală". Rolul *creator* al criticului de tip *călinescian* era consemnat astfel : „Ca să înțelegi pe Creangă, pe Eminescu și pe Caragiale, trebuie să descoperi la fiecare o structură proprie. Însă a descoperi e totuna cu a inventa, fiindcă, dacă ea ar fi evidentă oricui, n-ar mai fi nevoie de nici o sforțare metodologică".

Ba, ceva și mai mult, se aprecia, cu o tonalitate de verdict : „Critica este o *vocațiune,* așa cum sunt poezia, romanul și celelalte arte".

În fond, însăși această reașezare a criticului în rîndul creatorilor acceptați face parte din aceeași tentativă generalizată a *eseismului integrator* care i-a înflăcărat pe profesorii noștri și pe noi înșine, urmîndu-le sugestiile și studiindu-le modelele. Aș vrea să mai amintesc aici exemplaritatea multora dintre eseurile și studiile profesorului Edgar Papu, cu încîntătoare investigații în diversitatea motivelor literare universale, dezvăluind proaspete relații și defilee interpretative prin : *Călătoriile Renașterii și noi structuri literare* sau prin excelenta sa carte : *Barocul ca tip de existență.* Nici vasta contribuție a monografiilor și studiilor italiene, de la Dante și Petrarca, pînă la Giovanni Pascoli și Giosue Carducci, ale sîrguinciosului eseist Alexandru Balaci, nu pot fi trecute cu vederea, după cum bibliografia traducerilor din literatura și critica hispanică din ultima vreme datorată lui Sorin Mărculescu e impresionantă.

Firește că lista celor care participă la proaspătul suflu al *eseisticei integratoare* în cultura românească ar merita atenția unui amplu studiu de referință.

Prin *Cartea Sonetului,* aflată în prezent în curs de editorială desfășurare, mă simt direct implicat în acest efort plenar, contribuind „cu creionul în mînă", după



Scanned with OKEN Scanner

îndemnul călinescian, prin aceste particulare „impresii“, la proteicul și uranianul zbucium al conceptualității europene, care-și transfigurează varietățile infinite în potirul sacralizat al *Sonetului*.

TUDOR GEORGE

Scanned with OKEN Scanner

# CONCEPTUALITATEA POEMULUI (ÎNTRE CRITICA STILISTICĂ ȘI LOGICA VIULUI)

Scanned with OKEN Scanner

## (Între critica stilistică și logica viului)

Iată și un exemplu de personalitate literară completă (poet și critic totdeodată) demnă de invidiat!

Categorisit printre cei mai remarcabili lirici spanioli contemporani, Dámaso Alonso (născut la Madrid în 1898), domină cu autoritate și în teoria literară europeană din ultima vreme, dovedindu-se un incomparabil analist și critic de poezie, dublat de un scrutător lingvist și istoric literar scrupulos, fiind, implicit, ctitorul școlii spaniole de stilistică.

Încrederea lui Dámaso este că *Stilistica* va fi unica „știință a literaturii", clarificînd relațiile dintre semnificant și semnificat, bizuindu-se nu numai pe studiul propriu-zis, dar și pe o intuiție prealabilă, comparabilă, desigur, cu aceea de care dispune el însuși, ceea ce înseamnă, în ultima instanță, că propune poetului drept critic un lector-poet, apt de a-i aprofunda subtilitățile și de a-i urmări evoluțiile inefabile.

Dezideratul lui Dámaso este ideal pentru orice creator liric, dar el uită că un asemenea „critic" impune jertfirea unui autentic poet pe altarul cercetării și cunoașterii poetice deși, pe cît se pare, s-ar produce o fuziune potențială în cadrul acestei preocupări stilistice.

Nici Dámaso Alonso nu este lipsit de ezitări atunci cînd își explicitează principiile sale: „Am fost, mai întîi,



Scanned with OKEN Scanner

cititor entuziast, iar apoi, cu temeritate juvenilă m-am săltat ajungînd critic. Înaintînd pe acest drum, mi-am dat seama treptat că problemele și amănuntele rărunchilor inextricabili ai poemului, prin care mă hazardam, depășeau funcția și cuprinderea criticii, a ceea ce îndeobște numim critică. Nu-i vorba de inferioritate sau de superioritate, ci pur și simplu de altceva. Pe scurt, parcursesem prima și cea de-a doua cunoaștere poetică și mă aflam angajat pe drumurile celei de-a treia : pe cele ale unei cunoașteri a poemului (a oricărui poem) ca problemă, ca obiect de cercetare științifică, punte la rîndu-i pe care s-ar putea ajunge la punerea problemei totale a poeziei. Bine ar fi să nu se dovedească pînă la urmă că singurul drum bun din toate acestea e tot candida lectură dintîi !"

Poate că pornind de aici și bizuindu-se numai pe această concluzie dámasiană, unul dintre criticii noștri contemporani, Nicolae Balotă, își va intitula unul din volumele sale de studii și exegeze : *Arta lecturii* (Ed. Cartea Românească — 1978) hiperbolizînd tocmai acea „candidă lectură dintîi".

Teoria lui Dámaso, alcătuită ca o rachetă cosmică în trei trepte, propune cunoașterea operei poetice în trei etape : Mai întîi, cunoașterea operei printr-o lectură inocentă, împărtășind lectorului intuiția autorului. Într-al doilea rînd, cunoașterea critică a operei poetice revine criticii. Întru definirea criticului, care nu e considerat un cititor oarecare, ci ca „un aparat minunat care înregistrează cu delicată precizie și generoasă amplitudine", vom adăuga că „nu poate exista critică fără o intensă capacitate expresivă" precum și convingerea sa că „nu poate exista un mare lingvist care să nu fie în același timp un mare critic literar", ceea ce, mai la urma urmei, e total discutabil.

În *Istoria criticii spaniole contemporane* (tradusă în Ed. Univers — 1976) Emilia de Zuleta înregistrează ideile critice ale lui Dámaso Alonso sub influența esteticii idealiste a lui Benedetto Croce (percepția este egală cu intuiția, iar aceasta, la rîndul ei, este egală cu expresia) în spiritul lingvisticei lui Vossler și considerentelor lui Bally (vorbirea literară este îndrumar al vorbirii curente)



Scanned with OKEN Scanner

precum și diferențierilor lui Saussure (dintre limbă și vorbire, dintre semnificant și semnificat).

Ceea ce apare, însă, ca important și în spiritul unei proprii elaborări, de excepție, este faptul că, prin pretențiile majore asupra intuiției și expresiei, Dámaso Alonso propune un critic de artă care să fie el însuși artist, iar critica să devină ea însăși o artă.

Prin cel de-al treilea grad de cunoaștere a operei poetice, Dámaso încearcă o desprindere de cele două trepte anterioare, năzuind către temeinicizarea unei cunoașteri științifice a fenomenului literar, printr-o diversă manevrare de tehnici și metode ce permit elucidarea unui *stil* și *unicitatea* sau *semnul* unei opere literare.

Dar dacă cercetătorul se vede în imposibilitatea de a oferi o rețetă, o metodă, o tehnică de cercetare fixă, fiecare autor sau fiecare operă reclamînd metoda și mijloacele sale proprii, cu regret trebuie să constatăm și o contradicție în însăși tendința de științifizare a literaturii prin această cunoaștere de-a treia a operei poetice.

Ceea ce își propune, de fapt, Dámaso Alonso nu mi se pare a fi decît o anchetă-interviu în „atelierul" de creație al fiecăruia din favoriții săi, o intabulare estimativă a tuturor „obiectelor" și instrumentelor de creație într-un univers revelator al intimității propriu-zisei creații.

În acest sens, semnificantul (forma externă) ar apărea însăși opera autorului, iar semnificatul — atelierul acestuia.

Criticul de acest fel ar putea fi numai prietenul (real sau imaginativ) fidel autorului, dar și revelant prin indiscrețiile sale față de „atelier".

Mi-amintesc de „atelierul" concret al lui Brâncuși, expus la Baubourg, cîtă evlavie mi-a sugerat cu uneltele sale, atinse cîndva de îngerii mîinilor sale, dar totul avea, acum, un nimb sacral, ceva de „nolli me tangere".

Atelierul lui Brâncuși a strălucit însă cîndva *„viu"* prin metalele, pietrele, lemnele sale, dar și prin sudoarea Creatorului său.

Oricît ne-ar dezvălui vreun „indiscret" tehnicele acelea, metodele, procedeele și obiceiurile titanului, rămîne totuși o imposibilă „apropiere" de lumea interioară a semnificatului.



Scanned with OKEN Scanner

Aceasta mi se pare a fi însăși lumina creației, miezul ei intim, limbul inefabil al muzicii și al poeziei.

O asemenea pătrundere eventuală dizolvă însuși misterul operei literare, substanța ei.

Asemenea stări sînt date numai creatorilor autentici care vor reconstitui în creuzetul lor, în prisma lor, materia fascinată a unor noi spectre ce vor fi marcate cu sigla proprie, cu reverberația unică.

Această amăgire am simțit-o și eu de a nu cunoaște „critici" dăruiți într-atîta, dar dacă, la fel ca Dámaso, am înțeles faptul eșuării criticii în judecarea contemporanilor și faptul că adevărata critică e opera mai multor generații de observatori entuziaști, nu m-am putut împotrivi patimei de a străbate către o cunoaștere cvasiștiințifică a operei lirice și nici de a mă contamina, ca în eseul de față, cu principiile lui ideale, amurgind într-o fuzionare ardentă cu autorii și operele care m-au străfulgerat.

În definitiv, sensul *criticii stilistice,* exersată strălucit și preconizată entuziast creatorilor de către Dámaso Alonso, poate fi intuit într-un „jurnal de bord" al navigatorului solitar care-și oficiază călătoriile halucinante în insulele edenice preferate, notînd amănunte proprii, ireversibile, și însemne topografice cu totul inefabile, călătorii fascinante în ele-însile, printr-o retrăire oricînd fecundă.

Dacă într-adevăr cărțile nasc cărți, operele critice dámasiene se înscriu în filiera acelui magnetism socratic mai pomenit, ele detașîndu-se, pînă la urmă, de obiectul propus analizei, asemena celebrei aventuri odobesciene : *Pseudo-cynegeticos.*

O asemenea mărturie o constituie însăși ampla lucrare a lui Dámaso Alonso apărută în 1971 (Quinta edición) la Editorial Gredos, S. A., Madrid, intitulată *Poesia espanola — Ensayo de métodos y limites estilisticos,* apărută și în Editura Univers (Buc., 1977) într-o impecabilă și încîntătoare traducere, datorată prietenului nostru poetul Sorin Mărculescu. Dealtfel, subliniind probitatea travaliului său translator, Sorin Mărculescu afirmă în prefața traducerii nu numai poziția sa critică față de lucrare, dar și pe aceea de înaltă pioșenie față de actul creației și efortul teoretizării dámasiene :



Scanned with OKEN Scanner

„Criticul simte bucuria descoperirilor făcute, are darul definițiilor pregnante și plastice, are preferințe pentru vocabulele-metafore, ciudate uneori, dar pătrunzătoare, nu se ferește de oralisme și de exclamații lirice, care pot șoca, pot părea superflue și desuete, uneori, dar pe care, în versiunea românească, le-am păstrat ca atare, din convingerea că textele critice ale lui D. Alonso, ca ale tuturor marilor critici, au o valoare literară de sine stătătoare și vor fi mereu citite cu aceeași plăcere, indiferent de stadiul atins de știința — sau științele — literaturii. O singură „dogmă", poate, o singură grijă neslăbită ne întîmpină la Dámaso Alonso : respectul unicității operei cercetate („Atenție la unic !" cerea și Thibaudet) și alegerea celui mai adecvat — și neapărat nedistructiv — instrumentar, folosind la nevoie altul pentru fiecare poem".

În capitolul său intitulat *Stilistica formei interne* profesorul-poet D. Alonso, afirmînd că „adevăratul obiectiv al Stilisticii e semnul" iar „semnificativul e obiectul Stilisticii", pornind de la elementele concrete (opera) către abstracțiuni revelatoare, propune :

„Pentru un studiu cu adevărat intern al semnificatului, nu cunoaștem altă cale decît urmărirea acelei perii de stări succesive, modelarea progresivă către forma internă, pînă ce vedem cum se ajustează treptat în semnificantul pe care — iarăși, să nu uităm — îl avem în mînă. Pentru această urmărire, trebuie să nu pornim de la date uneori foarte îndepărtate : intră aici datele de care dispunem în legătură cu personalitatea creatorului, cu educația lui științifică, cu educația lui literară, cu trăirea, cu reacțiile lui față de mediu etc." — și mai apoi : „În cartea de față, am considerat totdeauna semnificantul ca pe un complex de elemente conceptuale, afective, sinestezice (și în general imaginative) etc. Și am spus că aceeași complexitate există și în semnificat." Adăugînd : „Va trebui să pătrundem în hățișul elementelor afective, volitive, în toată rețeaua de reacții ale autorului față de trecut sau de contemporaneitate, față de lucruri și față de oameni, față de operele de artă și față de cele literare..."

Dealtfel, Dámaso pretinde cercetătorului literar „să fie dublat de un psiholog".



Scanned with OKEN Scanner

Nu mai vorbim că el trebuie să fie un veritabil detector informațional, pentru întocmirea unei minuțioase fișe biografice a autorului cercetat.

Lucrarea ce ar rezulta dintr-o asemenea întreprindere ar putea fi, după vastitatea cuprinderii, fie un reportaj-anchetă de tipul bunelor întocmiri *„policier"*-e, fie o biografie realistă sau romanțată, fie un roman critic de tipul călinescian dedicat lui Eminescu, fie o monografie mai amplă a însuși „poemului" citat, după modelul lui Dante din operele sale minore, fie chiar o hibridă plăsmuire de *science-fiction*.

Stilistul-cercetător ar fi, atît pentru lectorul candid cît și pentru criticul avizat, ciceronele dantesc prin bolgiile creației, duhul virgilian care marchează „semnificatul".

Pe bună dreptate și cu deosebită prudență D. Alonso sesisează : „Există pericolul ca vorbele noastre să devină un pretext pentru șarlatănia prezumțioasă și leneșă, pentru tot soiul de nebulozități cu atît mai elevate cu cît sînt mai puțin legate de ceva strict".

În mod firesc, Dámaso Alonso care, după cum știm, și-a început tinerețea prin studii matematice, nu refuză nici metodele și formulele matematice, ba chiar anticipează modelele structuraliste și după pertinenta părere a lui Sorin Mărculescu : „azi credem că nu i-ar repugna nici folosirea calculatoarelor".

Ilustrativ, în capitolul *Prima misiune a stilisticii — Relații între semnificant și semnificat* D. Alonso prezintă *Poemul — rețea de semne* astfel : „Semnificantul și semnificatul sînt două complexe de *n* elemente, legate în cîte *n* perechi, element cu element, component cu component".

El precizează : „e evident că toate aceste perechi sînt interdependente. Și tocmai asta e legea fundamentală a poemului, consecință nemijlocită a caracterului său temporal : fiecare dintre aceste legături simte prezența celorlalte, mai cu seamă a celor mai apropiate și printr-o înlănțuire succesivă, pe cea a tuturor. Există, așadar, pe lîngă legături verticale (care leagă elemente cu indice comun) o rețea complicată de relații orizontale (care leagă între ele diferite perechi, cu indice diferit)", iar, după



Scanned with OKEN Scanner

prezentarea schemei și explicitarea ei, concluzionează : „Tocmai aceste nexuri verticale și orizontale constituie poemul ca organism. Ele, în ultimă analiză, cuprind misterul impenetrabil al formei poetice".

Constituirea poemului „ca organism" coincide, întru totul, iluziilor mele din studiul asupra sonetului, pe care îl consideram structurat după „logica viului" și a cărui cristalografie imită arhitecturile moleculare și mesajul celular, fără însă a se mai reproduce. Integronul devenise simbol.

Rețeaua „poemului" dámasian cu lanțul neîntrerupt al legăturilor binare, într-un sistem de conexiuni inverse bizuite pe „o intuiție selectivă a elementelor expresive" poate fi analogată esenței vitale a acidului dezoxiribonucleic, definit de către François Jacob, în eseul său despre ereditate, drept „un lung polimer format prin alinierea a patru unități, repetate de milioane de ori și permutate în lungul lanțului ca semnele unui alfabet în cursul textului".

Apropierea creației artistice de acea biologică implică, neîndoielnic, argumentul științific pentru a cinsti, deopotrivă, geneza mirifică a poemului și în acest sens, Dámaso Alonso, a cărui speranță și străduitoare încredere este că „Stilistica sau Știința Literaturii va fi unica treaptă posibilă către o adevărată Filosofie a Literaturii", marchează o clipă apologetică : „În acest fel, cercetarea stilistică se vede indirect purtată spre momentul auroral în care o lume vagă, de gînduri, de emoții, reminiscențe, aflată în sufletul poetului, s-a închegat ori s-a plăsmuit într-o făptură strălucitoare : poemul".

Această făptură „strălucitoare" pe care o intuiește Dámaso, în structura poemului, aureolat de unicitate, îl împinge pe prefațatorul Sorin Mărculescu să decalchieze dubitațiile teoreticianului : „Dar poate oare „unicul", „irepetabilul" să constituie obiectul unei asemenea cercetări, cînd noțiunea de lege din cîmpul științelor exacte pare inaplicabilă aici ? Se observă însă că investigației științifice îi sînt deschise „omologiile" care se pot stabili între unicități („omologii de ansambluri și omologii ale elementelor din ansambluri"), analogiile care pot releva între faptele literare, sistematizările inductive ale unor

categorii generice, pe baza cărora s-ar putea enunța „norme“ sau „tendințe“ cu caracter general, nicidecum legi. Și chiar așa stînd lucrurile, problema cea mai importantă ar continua să se sustragă abordării științifice : și anume cum se explică împrejurarea că poemul, opera literară în speță, este o existență individuală, unică ?“

La o explicație în acest sens nu s-ar putea ajunge decît tot prin intuiție — susține Dámaso Alonso.

Revelator întru totul și de o analogie fermecătoare, privitor la misterul și unicitatea conceptului vital, se exprimă François Jacob în *Logica viului,* la capitolul de concluzii intitulat *Integronul,* folosind nu numai structuri stilistice, dar, aș zice, chiar un langaj dámasian :

„Codul genetic este la fel cu limbajul : relațiile dintre „semnificant“ și „semnificat“, chiar dacă au apărut la voia întîmplării, nu mai pot fi schimbate, o dată ce s-au instaurat. Iată problemele cărora biologia moleculară se străduiește să le găsească un răspuns. Nimic nu indică însă că se va ajunge vreodată să se analizeze tranziția dintre organic și viu. Poate pentru că nu va putea fi estimată nici chiar probabilitatea unui sistem viu de a-și fi făcut apariția pe acest Pămînt. Codul genetic fiind universal, tot ce a reușit să trăiască pînă azi a provenit, după toate evidențele, dintr-un singur strămoș. Or, nu există probabilitate măsurabilă în cazul unui eveniment ce nu s-a produs decît o dată. Este de temut ca subiectul să nu se împotmolească într-un amalgam de ipoteze fără posibilitatea de verificare. În ce privește originea vieții s-ar putea să apară un nou focar de dispute abstracte, cu școli și teorii care țin nu de predicțiunea științifică, ci de metafizică“.

Împotrivindu-se falsei afirmații că biologia s-ar putea reduce la fizică, dar recunoscînd și faptul că nici nu se poate dispensa de ea, întrucît detaliile de structură sînt precizate, de acum înainte, prin cristalografie, ultracentrifugare, rezonanță magnetică nucleară, fluorescență și alte procedee și metode anexate fizicii, François Jacob consideră orice obiect luat în considerație de biologie drept „un sistem de sisteme“ cu posibilități inedite, întrucît, fără a părăsi principiile ce dirijează „sistemele



Scanned with OKEN Scanner

inerte", aceste „sisteme vii" devin sediul unor fenomene deosebite, superioare, lipsite de sens la nivelul inferior.

Datorită integrării sale într-o rețea de sisteme „obiectul ascultă, uneori, de legi care nu pot fi deduse din propria sa analiză" iar discontinuitatea „modifică pînă și natura fenomenelor, respectiv a legilor care le guvernează", într-asemenea măsură, încît „de cele mai multe ori echipamentul de concepte și tehnici, care se aplică la un anumit nivel nu funcționează nici mai sus și nici mai jos în raport cu nivelul dat".

În această aparentă babilonie a lumii și legiuieli cu riguroasă independență tipică, urmînd adesea orientări pe care selecția naturală le-a imprimat hazardului și evoluției, François Jacob conclude : „Ceea ce unește diferitele niveluri ale organizării biologice este logica proprie reproducerii. Ceea ce le deosebește sînt mijloacele de comunicație, circuitele de reglaj și logica internă, proprii fiecărui sistem".

De mare forță mi se pare „viziunea" lui François Jacob superetajată pe principiul analogiilor, asupra spiritualității umane, construită într-un releu superior al unor sisteme de elite : „Deoarece mecanismele care dirijează transferul de informație ascultă de anumite principii, nu este imposibilă asemuirea transmiterii unei culturi peste generații cu un al doilea sistem genetic suprapus ereditării. Este foarte ispititor, dealtfel, mai ales pentru biologi, să compare procesele ce se petrec aici și dincolo, în scopul de a stabili analogii ; să facă o apropiere între apariția unei idei și cea a unei mutații ; să opună noutatea schimbării și conservatorismului copiei ; să explice dispariția societăților sau culturilor, ca și dispariția speciilor, prin acele situații fără ieșire generate de o evoluție ultraspecializată. Paralela se poate, dealtfel, împinge pînă la amănunt. În centrul celor două sisteme se află reproducerea, atît în cazul codurilor culturale și societăților cît și în cazul structurii organismelor și al proprietăților acestora ; fuziunea culturilor amintește pe cea a gameților ; universalitatea joacă în societate rolul liniei germinale din cadrul speciei ; ideile cotropesc spiritul ca virusul celulele ; ele se înmulțesc și sînt selecționate după avantajele pe care le conferă grupului respectiv. Pe scurt,



Scanned with OKEN Scanner

variația societăților și a culturilor se sprijină pe o evoluție asemănătoare cu cea a speciilor. Nu rămîne decît de definit criteriile selecției. Din păcate, nimeni n-a ajuns încă la aceasta. Căci obiectele care constituie integronii culturali și sociali, cu toate codurile, reglările și interacțiunile lor, depășesc schemele explicative ale biologiei".

Nu fără oarecare amărăciune remarcă biologul incapacitatea biologiei de a cuprinde, exhaustiv, studiul omului și al societăților umane, dar totodată subliniază rolul și aportul ei indispensabil în diverse alte domnii de cercetare, consemnînd, de pildă, postulatul că pentru lingvistica modernă există o gramatică fundamentală, comună tuturor limbilor, uniformitate impusă de ereditatea organizării creierului, sau faptul că însuși visul, această plăsmuire eterată a somnului dar și a poeziei, reprezintă pentru neurofiziologi un centru localizat într-o *regiune precizată* a creierului.

Dincolo de implicațiile ecologice, agresivitatea, ca formă de comportament, a dat prioritate selectivă omului față de celelalte vertebrate, prin spiritul său de organizare și sociabilitate și față de speța lui însuși, într-o „permanentă competiție pentru hrană, pentru femei și pentru putere", dar rolul selecției naturale s-a diminuat simțitor, o dată cu metamorfozele individuale și sociale — „acest rol revine culturii, mai eficace, mai rapidă, dar operînd de prea puțin timp".

Într-un sublim elogiu adus omului, se sintetizează sublimul salt calitativ al erei noastre :

„Acumulînd cunoaștere, omul a devenit primul produs al evoluției capabil de a stăpîni evoluția. Și nu numai pe a altora, favorizînd speciile care-l interesează sau eliminînd pe cele care-l incomodează, ci și propria sa evoluție. Poate că, într-o zi, se va putea interveni în însăși execuția programului genetic, chiar în structura acestuia, în scopul corectării anumitor deficiențe sau al introducerii de elemente noi".

În replică firească, este însă și timpul să ne întrebăm dacă, uneori, nu s-ar putea întîmpla ca această cunoaștere științifică futurologică, încăpută pe mîna unor neașteptați „ucenici vrăjitori", să devină forța proliferantă a himerelor și monstruosului din metamorfozele ovidiene, potriv-



Scanned with OKEN Scanner

nice acurateței stilistice pe care o pretinde Horațiu în epistola lui către Pisoni, dar și în spritul acelor observații medievale, cu *Aberații* și *Anamorfoze,* într-o nouă legendă a formelor propusă de Jurgis Baltrusaitis, ori în viziunea estetismului fantast agreat de Roger Caillois.

Dar François Jacob anvisajează numai partea luminoasă a lumii : „Poate că într-o zi se va ajunge chiar să se producă după plac, în numărul dorit de exemplare, copia exactă a unui individ, fie el om politic, artist, o regină a frumuseții sau un atlet de performanță. Ar trebui pentru aceasta, să fie cunoscuți factorii genetici care intervin în calități atît de complexe ca originalitatea, frumusețea sau rezistența fizică. Ar fi necesar să se ajungă la o unanimitate de păreri în ce privește criteriul de alegere. Or, toate acestea nu țin exclusiv de resortul biologiei".

Bineînțeles că nu, dar ele pot ține foarte bine de resortul imaginației, ca sediu și înmagazinare a creației artistice :

Literatura universală, încă din pragul copilăriei, ne întîmpină cu galerii celebre de supermani, feți-frumoși, ilene-cosînzene, care, față de ipochimenii futurologiei, au avantajul unei constituiri suple și variabile, după dolean-țele fiecărui cititor în parte, integrîndu-se, prin generalizare, și în criteriul particular.

Desigur, eșantioanele biologice vor putea perpetua imagini vii consacrate de-a lungul timpului, dar fiecare individ-geamăn din cutare grup serial va avea „spectacolul" lui propriu, încastrat în „ora lui" de emisie, fără „memoria-trăită" a sosiei care l-a impus. Astfel încît el nu va reflecta decît inefabilitatea comportamentală a modelului dar în raport cu noile condiții și oricum într-un spațiu diferit.

Sub acest raport, unicitatea eului va opera ca și cum copia ar fi o nouă matriță și care, în alt mediu și la altă „oră" va fi o replică cu aparențe inedite.

Presupunînd perpetuarea unui top-Charlie Chaplin, fiecare ediție din acest serial va fi totuși diferită, căci, oricum ordinea reacțiilor lui va avea alți termeni de comparație. S-ar putea, apoi, să fie un Chaplin numai hazos și farsor, ori un Chaplin numai tragic, un Chaplin



Scanned with OKEN Scanner

numai duios, ori un Chaplin numai declasat. Și așa mai departe.

Cu totul altfel se presupun lucrurile în cazul acelei *„făpturi strălucitoare“* care se încheagă și se plăsmuiește din sufletul poetului. *Poemul* — bunecuvîntat de Dámaso Alonso.

Asta nu-i procreație, ci-i chiar creație. Ea stă sub sigla demiurgică. Doar subliniem ceva mai sus adevărurile fundamentale din cartea lui François Jacob privitor la gramatica unitară, comună tuturor limbilor și la necesitatea visului, ca funcții ce ar reflecta un cadru impus de ereditatea organizării creierului.

Dacă, așa precum s-a spus privitor la codul genetic asemănător limbajului : relațiile dintre „semnificant“ și „semnificat“, chiar dacă au apărut la voia întîmplării, nu mai pot fi schimbate, o dată ce „s-au instaurat“, cu atît mai mult transcrierea unui vis, într-o anumită stare dată, rămîne ca o siglă înmatrițată, împietrită, capabilă, însă, de radiumnitate informativă și de străfulgerarea egidei.

Poemul este un obiect radiumn, nemuritor și rece, ca orice asteroid rupt din „luceafăr“.

Orice încercare materială de a-l reedita, nu poate fi sinonimă decît cu gestul retranscrierii sau al copiilor dactilografiate la infinit, dar *poemul* e încifrat cu *misterul* și *unicitatea* lui *manuscriptă,* la care orice adaos sau omitere înseamnă *cu totul altceva* ! Semnificațiile cresc sau scad, magnetismul și ecoul pălesc ori se amplifică.

*Interdependența* semnelor grafice din „semnificantul“ poemului, cum și dispoziția structurată a relațiilor ce determină *„increatul“* constituie, după înțelegerea mea, tocmai ceea ce D. Alonso consideră : „legea fundamentală a poemului, consecință nemijlocită a caracterului său temporal“.

Tocma' dogma ! Poemul ar fi sugestiv ca un eșantion congelat al timpului. Referitor la neîntreruptul lanț de elemente — „aceste nexuri verticale și orizontale constituie poemul ca un organism“ — sînt de acord că „ele, în ultima analiză, cuprind misterul impenetrabil al formei poetice“, cum s-a afirmat, dar, în ceea ce privește analogia decalchiată cu „organismul“, însuși autorul, nevrînd s-o recunoască doar ca pe-o simplă metaforă, coboară în



Scanned with OKEN Scanner

subsolul paginei respective și caută a se dumeri îndelung :

„Interpretarea dată de noi poemului ca organism e mult mai complicată, întrucît consideră, după cum am spus la începutul lucrării, că semnificantul e un complex de elemente conceptuale, sinestezice, afective etc. Ei bine, toate acestea țes o rețea deasă de relații sintagmatice — rețea de egală complexitate — și-și capătă deplina semnificație sprijinindu-se pe alte serii extrasintagmatice deosebit de complexe. Tocmai asupra acestui complex operăm în toată cartea de față“ (— Poezie spaniolă —).

Științifizarea literaturii și teoriei literare, propusă în planul Stilisticii sale, întîmpină opinteli și reveniri ezitative la D. Alonso, dar cu o abnegație demnă de apostolat, se dăruie cercetărilor sale aprofundate, împărtășind, parcă, ideile mai clar conturate ale tizului său biologic, Françcis Jacob :

„Există o coerență în descrierile date de știință, o unitate în explicații care trădează unitatea ce stă la baza tuturor entităților și principiilor ce intervin aici. Oricare ar fi nivelul lor, obiectele de analiză sînt întotdeauna organizări și sisteme. Fiecare dintre ele servește ca element component celui următor. Chiar atomul, străvechiul ireductibil, a devenit un sistem. Iar fizicienii nu sînt încă în măsură să spună dacă cea mai mică dintre entitățile cunoscute astăzi reprezintă sau nu o organizare. Termenul de evoluție descrie schimbările care survin între sisteme. Nu materia, confundată permanent cu energia, este cea care evoluează, ci organizarea, unitatea de formare capabilă oricînd de a se asocia cu semenii săi pentru a se integra într-un sistem supraordonat. Fără această proprietate, universul n-ar fi decît o platitudine : un noian de granule identice și inerte, ignorîndu-se unele pe altele, ceva asemănător cu cele mai vechi roci ale Pămîntului, în care timp de miliarde de ani nu s-au schimbat nici moleculele, nici raporturile dintre ele. Prin integrare, se schimbă însăși calitatea lucrurilor“.

Urmărind paralel ideile științifice ale poetului D. Alonso și „alcătuirile“ grațioase ale biologului Fr. Jacob, constatăm cu plăcută lectură că nici vorbă nu poate fi de o „platitudine universală“, ba chiar ni se pare



Scanned with OKEN Scanner

că privim dintr-o constituită culme diversitatea celor două pante, încîntătoare. Eseistica erudită, împletind definiția cu metafora, dă saț gîndirii și sufletului omenesc, adevăratul eseu fiind, în spiritul călinescian : „o analiză înfăptuită din perspectivă științifică, dar cu mijloacele artei literare".

Într-adevăr, dacă „prin integrare se schimbă însăși calitatea lucrurilor", „poemul" dămasian va suna altfel într-un ciclu augmentat și încă altfel într-un volum „organic" ! Mai cu seamă că, în raport cu categoriile biologice „obiectele de observație se cuprind unele într-altele".

Volumele se vor încorpora, la rîndul lor, operei autorului, opera autorului în literatura națională și eventual în cea universală, iar „poemul" dămasian va căpăta noi valențe într-un tablou tematic, într-o anume epocă sau curent literar, într-o nouă rețea de relații.

Privitor la asamblarea spontană a constituenților și formarea ființelor vii s-a constatat că, în multe privințe, aceste structuri se aseamănă cristalelor, iar cristalografia a devenit o modalitate comparativă în privința formei, creșterii și reproducerii ființelor organizate, combinîndu-se cu analiza chimică, dar, odată cu descoperirea structurii unui solid cristalin perfect, s-a renunțat la temeinicia acestei comparații, întrucît François Jacob precizează : „În fapt, un asemenea cristal face să intervină repetiția aceluiași motiv în cele trei dimensiuni. El constă dintr-un aranjament regulat al atomilor de la centru spre suprafață. Devenit inaccesibil, interiorul structurii se dovedește exclus de la orice funcție. Cristalul poate crește numai prin adiționarea de elemente la suprafață. El nu se mai reproduce".

Or, „pentru biolog, viul nu începe decît în momentul constituirii unui program genetic" și „Marca viului este facultatea de a se reproduce".

Imposibilitatea de reproducere a „poemului" — care se prezintă mai degrabă ca un cristal strălucitor, decît ca „o făptură strălucitoare" — înstrăinează analogia și temeinicia comparatismului dămasian din pragul preocupării științifizante.



Scanned with OKEN Scanner

Poemul poate fi comparat cu perla gasteropodelor, cum se și obișnuiește, ori cu alți calculi dureroși, de structură minerală, revelați prin fecalele trupului și ale sufletului. Cristalizarea lacrimilor și a sudorii strădalnice e un procedeu răspîndit în alchimia lirică, după cum „pentru Polifemul lui Góngora, scoicile pot zămisli perle, dacă-s atinse de picioarele Galateei".

Dificultatea iluminatului Dámaso Alonso constă în faptul că ei promovează identitatea : definiție-metaforă.

Impasul vine de acolo, în definirea *Poemului*, că ar trebui să definească o metaforă printr-altă metaforă.

Ar fi, cum ar spune Rimbaud : „Julieta îmi amintește de Henrieta" !

Scanned with OKEN Scanner

# AUTORITATEA ȘI VIRTUȚIILE SONETULUI

Scanned with OKEN Scanner

# AUTORITATEA ȘI VIRTUȚILE SONETULUI — PERSFECTIVE ESTETICE ȘI PROPORȚII RENASCENTISTE

În scrierile sale în proză și în limba latină, mai puțin cunoscute decît opera sa lirică inclusă în vestitul *Cancionier*, privirea lui Petrarca este ațintită adesea către antichitate, nu numai studiindu-i cu venerație pe Tit Liviu, Suetoniu, Cicero, Cezar etc., dar întocmind el însuși cărți despre oamenii cei vestiți *(De viris ilustribus)*, între care îi aflăm prezentați pe Junius Brutus, primul consul al romanilor, pe Horatius Cocles, eroicul apărător al podului Sublicius împotriva întregii armate etrusce sau pe Publius Cornelius Scipio Africanus Major, pe care-l glorifică, dealtfel și în poemul său *Africa,* scris în hexametri latini (1338—40), neterminat celebrînd deopotrivă și „faptele măreție" ale lui Cezar, urmărind scopuri pedagogic-educativ și reconsiderarea unui nou suflu patiotic.

Totdeodată, începînd cu anul 1344, proiectează o „Carte despre faptele demne de ținut minte" sau „despre lucrurile ce nu se pot uita" *(Rerum memorandarum liber)*, carte care, deși rămasă în stagiul de proiect, nu uită să ne prezinte, într-o evidentă aderență, fișele biografice ale lui Pliniu cel Bătrîn, Pitagora și regelui Carol Robert, cel care în 1341, la Neapole, l-a examinat pe Francesco Petrarca înainte de a fi încoronat cu lauri pe Capitoliul Romei, drept răsplată a strălucitelor lui virtuți poetice și filosofice.



Scanned with OKEN Scanner

Însăilînd portretul lui Pliniu cel Bătrîn, a duce în paralelă figura marcantă a lui Tit Liviu, extaziindu-se și asupra amplitudinii operei sale : „Nu te voi socoti deosebit de Titus Livius, o, veronezule Pliniu al doilea, fiindcă nu-i ești departe nici prin epoca în care ai trăit, nici prin locul de naștere. Se știe cu siguranță că tu ai avut importante sarcini în cavalerie și că ai adus la îndeplinire totdeauna și cu o cinste exemplară înalte oficii administrative și totuși te-ai dedicat atît de mult studiilor literare, încît nimeni nu-și poate explica cum de ai scris atît de mult, prins fiind de atîtea treburi. Să lăsăm deoparte lucrurile de mai mică importanță ; tu ai scris treizeci și șapte de cărți de istorie romană, tot atîtea de istorie naturală, dedicate împăratului Vespasian, cu o foarte bogată, luxuriantă eleganță de amănunte. Dar pe cît de mulți autori iluștri din antichitate nu-i amintesc, tot pe atît de multe sînt faptele rușinoase și infamiile acelor care au venit după el. Nemulțumiți de faptul că nu puteam produce nimic, au lăsat, cu intolerabilă neglijență, să se piardă roadele unor mari talente și cărțile înaintașilor, alcătuite cu multă trudă și în nopți lungi de veghe ; ei nu au lăsat nimic posterității, luînd chiar și moștenirea strămoșilor“. Deplîngînd acest fapt abominabil al istoriei premergătoare, Petrarca se constituie purtătorul de voce al epocii sale, atenționînd pe urmași : „Și astfel, pentru unii, cultura fiind neatinsă, iar pentru alții neexistînd nici o pagubă în ignorarea culturii, nimeni nu va avea de ce să se plîngă. Dar eu, care am motive să mă plîng și nu am nici un avantaj dacă ignorez adevărul, mă aflu parcă la hotarul dintre două țări și pot privi în același timp înainte și înapoi ; am vrut să adresez posterității această nemulțumire pe care nu am întîlnit-o la înaintașii noștri. Dar de ajuns, pînă aici : fiindcă durerea începe să fie vibrantă“.

Petrarca se plînge în primul rînd că însăși opera cea atît de voluminoasă a lui Pliniu, cel „dedicat atît de mult studiilor literare“ — despre care se informează prin intermediul lui Suetoniu — „a dispărut din fața ochilor noștri și nu se mai găsește niciunde, cel puțin din cîte am auzit eu, care fac cercetări în acest sens cu oarecare

căldură". Semnalul de alarmă stimulat de Petrarca e mai mult decît patetic.

Acest succint discurs în favoarea culturii și a tezaurului literar al omenirii își va găsi un ecou direct și practic, cu o resimțită ameliorare a situației existente prin apropiata apariție și funcționare a tiparului, abia în secolul următor (aproximativ 1440), care va găsi o rapidă și largă răspîndire și în Italia, printre primele opere publicate fiind chiar *Cancionierul* petrarchist, fapt care va contribui hotărîtor și la răspîndirea influenței intense a curentului rinascimental în toată Europa.

Începutul fișei biografice a lui Pitagora (1, 24) e astfel : „Dacă ne transportăm în Grecia, ne întîmpină de la început Pitagora care a fost filosof și inventator al numelui însuși de filosof. (—) Încă din primii ani ai vieții lui, întreprinzînd îndrăznețul și obositorul drum al înțelepciunii și al virtuții, și-a părăsit pămîntul natal și a pornit-o în lumea largă", în realitate, voind să recurgem la un citat dintr-o operă istorică, aflăm că „acesta a fost din Samos ; dar la un moment dat a părăsit atît Samosul cît și pe cel care-l stăpînea (Policrate) din ură împotriva tiraniei, fiind exilat fără cruțare" (Ovidiu — Metamorfoseon libri, XV, 60—62). Petrarca este în totul de partea folosofului, interpretînd cu un retoric entuziasm neplăcuta lui întîmplare : „Și iată primul act de bravură al acestui mare suflet de om : preferarea libertății de exilat, sclaviei în patrie. Dar este tot atît de adevărat și ceea ce a urmat : „deși aflîndu-se departe de zei, se apropie cu inteligență de ei și ceea ce natura a ascuns vederii oamenilor, a știut să descopere el cu ochii inteligenței (Idem, XV. 62—64).

Glorificînd exilul din tinerețe al lui Pitagora, ca pe un „act de bravură" desigur că Petrarca oferea și propriul său exemplu de exilat voluntar din Florența, prin stabilirea la Avignon, pe lîngă Curtea papală, odată cu venirea la putere a guelfilor negri. În încheierea fișei lui Pitagora (c. 580-c. 500 î. e. n.) care fusese și conducătorul partidului aristocratic din Crotona (sudul Italiei), Petrarca își motivează afectivitatea sa spirituală față de filosoful și matematicianul antic prin faptul că : „Mare printre cei mari, nu numai descoperitor al numelui

— cum spune Cicero — ci propagator al filosofiei însăși, a împodobit Italia cu legi și cu instituții excelente, publice și private. Pentru atîta știință și atîta doctrină a avut parte de rodul unei deosebite venerări, în timpul vieții și după moarte".

Desigur că despre Pitagora ar fi avut încă multe de spus, fișa biografică încheindu-se cu o promisiune : „Dar despre aceasta voi vorbi în alt loc". Este cunoscut faptul că pitagoreicii considerau că *numerele* reprezintă esențialitatea tuturor lucrurilor existente, iar armonia universală exprimată prin numere dădea curs, pe lîngă raționalismul pur matematic, la o veritabilă mistică a numerelor, gîndire care se degradează tot mai mult în evul de mijloc, pînă la acea magie combinatorie a numerelor, cu aspect mai mult ludic decît teologic, deși ea se desfășoară în umbra bisericii.

Însuși Petrarca mărturisea o firească înclinare către mirajul mitic și mistic al unor cifre sau numere preferabile, după cum citim la sfîrșitul „cărții a doua" din *Secretum — De secreto conflictu curarum mearum* („Taina — Despre tainicul conflict al neliniștilor mele") în dialogul presupus dintre Sfîntul Augustin (354 e. n. — 430 e. n.). și sine :

„*Augustin.* Mă bucur că ți-am fost de folos și doresc să-ți fiu și pe mai departe. Dar, fiindcă discuția noastră de azi s-a lungit destul, accepți ca ceea ce ne-a rămas de spus să fie amînat pentru a treia zi și atunci să-i și punem capăt ?

*Francesco.* Cum să nu ? De fapt eu admir din inimă acest număr ternar, nu atît pentru că trei au fost și Grațiile, cît pentru că este cunoscut a fi un număr foarte iubit de divinitate. Ceea ce nu e numai convingerea ta și a altora, care profesează adevărata religie, după care în Treime stă întreaga credință, dar și a celorlalți filosofi ai popoarelor, de la care aflăm că acest număr se folosea în invocarea zeilor. Și se vede că nu ignora acest lucru nici Virgiliu al meu care a spus : Lui Zeus îi plac numerele fără soț iar ceea ce spusese înainte, arată că se referea la numărul trei. A treia parte, așadar, a acestei teme tripartite o aștept din mîinile tale".



Scanned with OKEN Scanner

În *Proemiul* acestei lucrări aflăm că, de fapt, acest dialog de inspirație platonică se defășoară sub auspiciile unui al treilea personaj alegoric, *la Verità* („Adevărul)", că discuțiile abundente se poartă timp de trei zile, corespunzătoare celor trei cărți ale operei respective, iar din cartea întîi aflăm și faptul că ele se duc referitor la trei puncte problematice, legate între ele prin viața poetului.

Altă dată, cele 64 de „Epistole metrice" *(Epistolae metricae),* care prezintă un breviar asupra vieții și filosofiei umane, sînt organizate într-un corpus alcătuit tot din trei cărți.

Este cunoscută aceeași mistică a numerelor exercitată de Dante în construcția trimonumentală a *Divinei Comedii,* în tendința de a atinge perfecțiunea divină, prin armonioasa alcătuire estetică, sub raportul cantitativ și matematic, după cum cunoaștem din studiile critice incluse în *Vita Nuova* („Viața nouă") că preferă versul *impar,* ca număr de silabe, consacrînd endecasilabul, vers pe care se bizuie terținele sale din grandioasa lui poemă.

Uneori mistica numelor se îmbină cu aceea a numerelor prin alegoriile și semnificațiile implicate, cum este chiar cazul Laurei, divina apariție și virtuala iubire a lui Petrarca, în numele căreia simbolismul liric apare trilobat. În Biblioteca Vaticanului există manuscrisul autograf *Francisci Petrarche laureati poete Rerum vulgarium fragmenta* („Fragmentele operelor italiene ale poetului încununat cu laur Fr. Petrarca") ceea ce vădește una din semnificații și anume *laurul* victoriei întru poezie și al nobilei virtuți lirice, despre care va mărturisi în portretul făcut regelui Robert : „Mi s-a părut cuviincios să-i datorez lui, în sfîrșit, laurii poeziei, pe care încă de copil i-am dorit ; mi se părea că nu există mîini mai ilustre care să-mi ofere acest dar prețios. I-am spus-o ; și ființa aceea regală, care nu putea admira decît isprăvile nobile și glorioase și-a manifestat mulțumirea prin cuvinte alese și cu expresia chipului său ceresc. Și apoi, în timpul examenului însuși, cînd și-a coborît înțelepciunea sa înaltă pînă la nivelul micimii mele și după ce i-am expus cîteva concepte asupra poeziei și asupra scopului diferit pe care și-l propune fiecare poet, ca și asupra însușirilor laurilor poetici înșiși, în asemenea măsură l-am înduioșat,



Scanned with OKEN Scanner

încît a binevoit să-mi comunice în mod public acest elogiu : că și-ar fi dedicat o mult mai mare parte din timpul său poeziei, dacă ar fi cunoscut încă din tinerețe ceea ce a auzit de la mine".

Desigur că legenda ovidiană cu metamorfozarea nimfei Dafne în laur, spre deznădejdea lui Apolo, îndrăgostitul, e altă fațetă evocatoare a laurului simbolic, iar identificarea poetului cu Apolo, întru celebrarea aceleiași iubiri absente, transformată într-un simbol inadecvat, amplifică și umanizează parametrii acestui intim tragism, întocmai ca în elocventul sonet XXXIV : „Apolo, dacă simți și azi fiorul / ce te purta spre undele tesale și dacă-n ciuda vremii, părul moale / și blond îți mai adapă încă dorul, / / de gerul aspru, de furtuni, de norul / ce mi te-ascunde, ocrotește-n vale / sacrele frunze ce ne-au fost fatale / și-n pieptul nostru au vădit amorul ; / / și pentru tot ce-ai pătimit pe lume / nădăjduind, alungă vînt și ceață /, alungă norii ce văzduhu-adumbră, / / ca împreună s-o vedem, minune, / pe doamna noastră-n iarbă și din brață / ea singură făcîndu-și dulce umbră". (trad. Eta Boeriu).

Asimilarea simbolisticei antice cu aceea proprie simțirii sale este una din caracteristicile operei petrachiste, aflată într-un prag istoric atît de marcat, printr-o spectaculoasă transmutație de valori din evul mediu către proaspăta Renaștere și ca atare, în cunoștință de cauză, poetul își afirmă linia sa programatică : „voi scrie-atare lucruri minunate / Stil vechi cu nou dospind în plămădeală, / încît socot cu teamă și-ndrăzneală / că pîn' la Roma faima-mi va răzbate" (Son. XL — trad. E. Boeriu).

Suferințele dragostei și însăși gloria poetică visată se întrepătrund și se cumulează în structura idealistului poet într-o paradoxală voluptate a creației, ctitorită pe acumularea regretelor și triumfurilor celor mai omenești, condamnate de teologia medievală, dar exultante în poematica Renașterii. Omonimia, care va facilita într-o epocă apropiată de noi tehnica absurdului, prin jocuri de cuvinte urmuziene, era folosită intens în heraldica medievală pentru diversificarea substratului simbolic sau încifrarea lui într-o taină de acces intim.



Scanned with OKEN Scanner

Printr-un asemenea procedeu și numele Laurei capătă noi valențe, pomenind *aurul (l'auro)* spiritualizat pe care-l sugerează fluxul luminos al apariției iubite și fluiditatea incendiară a părului său : „Dac-ar fi fost ca drept în ochi să-mi bată / lumina ce din depărtări m-orbește, / întreg m-aș fi schimbat și eu, firește, / precum frumoasa-n laur preschimbată“ (LI — E. B.).

Sensibilitatea excesivă la lumină a lui Petrarca este, pentru George Călinescu, o dovadă de „excepțională rafinare“. Mă simt obligat să retranscriu aici o analiză literară călinesciană, pe cît de succintă pe atît de magistrală, din *Universul Poeziei* : „Petrarca are simțul elementelor. Astfel trece cu mult peste limitele unui manierism versul : Acel foc a murit și-l acoperă o bucată mică de marmură. Focul în vîlvătăi (care e Laura) înăbușit de o lespede de piatră, iată o imagine ieșind din comun. La fel frigul, moral simțit în mijlocul flăcărilor : În mijlocul flăcărilor simt ger. Cît despre : Vom vedea înghețînd focul, arzînd zăpada nu putem spune decît că versul e superb, fiindcă absurditatea e posibilă fantastic“.

Voi nota aici și concluzia majoră exprimată printr-o miniaturală orfevrărie critică : „Petrarca este, după antici, poetul care are în poezia lui un univers fizic constituit mai înrudit cu natura noastră. Nu e natura însăși, căci elementele lui sînt niște forțe misterioase, niște embleme ale spiritului“.

În această elocventă frazare, întîlnim, de fapt, reiterată acea idee renascentistă a mimesisului artei care constituie cea de-a doua natură *(altera natura)*, definiție pe cît de lapidară pe atît de promptă și densă, consacrată de Julius Caesar Scaliger în *Poetica* sa (1561), despre care va mai fi vorba și în eseistica acordată lui Sir Philip Sidney, cel care, în deplină concordanță cu prietenul său Giordano Bruno, mărturisea aceeași concepție.

Revenind la metafora aurului luminos *(l'auro)*, sugestiv asimilată numelui iubit, nici o altă asociație laterală cu vreo materialitate meschină tezaurizabilă sau contabilizabilă nu e permisă în gîndul cuiva, cu atît mai mult cu cît în scrisoarea pe care Petrarca o adresează urmașilor săi, conținînd o autobiografie sfătoasă, dusă pînă în anul 1351, el declară această maximă : „Am avut întot-



Scanned with OKEN Scanner

deuna un mare dispreț față de bani ; nu pentru că nu mi-ar fi plăcut să fiu bogat, ci pentru că detestam grijile și plictiselile, două însoțitoare inseparabile ale celor înstăriți". *(Posteritati).*

În sfîrșit, al treilea omonim al numelui Laura este cuvîntul *l'aura,* significînd aura, adierea, briza, trecerea blajină și mîngîieoare a vîntului — tandră exprimare folosită și speculată adesea în sextinele și sonetele *Cancionierului,* dintre care selectez sonetul al LXIII-lea : „Cînd ochii tăi mi-au cunoscut paloarea / ce lumii gîndul morții i-amintește, / m-ai salutat zîmbind dumnezeiește / și-ai readus pe buza mea suflarea. / / Un strop de viață de-o rămas din mine / e darul tău, al ochilor pe care / îi îndrăgesc și-al vocii tale-n parte. / Prin ele-s viu ; căci, după cum tresare / / sub pinteni calul, tot așa prin tine / am tresărit și m-am întors din moarte. / Privirea ta deopotrivă-mparte / / amărăciuni ori bucurii și-mi place / bătut de vînturi, valul să mă joace, / căci tot ce-mi dai mi-alină întristarea." (trad. E. B.)

Încadrarea Laurei în mitologie, alături de tînăra Artemis trecînd ca o fascinantă adiere campestră, este deopotrivă și afilierea ei la fluxul stenic și împrospător al Naturii.

Noțiunea de „aură" i se mai poate atribui și în sensul de „aureolă", contur luminescent sau cerc nimbat în jurul capului (de fapt — sferă, ca la cosmonauți), evidențiind natura ei divină, cosmică, prin exaltarea iubirii și ceremonia mnemotehnică a celebrării eterne prin patima lirică, adică prin cancionă și prin sonet.

Poezia lui Petrarca, aparent încifrată în unele simboluri, este de fapt profund confesională în fața întregii lumi, nu numai a confesorului religios, dezbărîndu-se de acea medievală „sclavie teologică" *(ancilla theologiae)* și de cultul apologetic al bisericii, printr-o sinceră deschidere a sufletului în accente de iubire umană, firească, pătimașe ori umilitoare uneori, cu toate slăbiciunile și patosul de care e capabil omul modern.

Ea stă la baza poeziei moderne, în care poetul se dezvăluie dezinvolt în toate registrele sale psihologice, în lupta lui contra spaimelor transcedentale și obsesivităților noi ce apar, constituindu-și liber universul său pro-



Scanned with OKEN Scanner

priu și scara dezastrelor intime, care, de acum încolo, pentru fiecare poet se va diferenția într-un lirism de factură particulară și cu un mimezis individualizat la maximum, prilejuind uneori, prin exces libertar, simborării artistului de dogmă și direcție supravegheată, chiar

Dar toate aceste urmări în timp, ca expresie a eliberării artistului de dogmă și direcție supravegheată, chiar dacă au dus uneori la limitele extreme ale individualismului introvert și la claustrări lirice psihopate, ca un revers al medaliei, au aflat, la începutul acestor noi premise libertare, sorgintea limpede a poeziei petrarchiste și drept model spiritual jurnalul afectiv consemnat în celebrul *Cancionier*.

Chiar dacă unele voci critice au pus la îndoială „sinceritatea în iubire" ori „statornicia afară din cale" și în fine „fidelitatea umbrei, după moarte", George Călinescu se dezinteresează total de asemenea curiozități și întrebări lejere : „în chestiune fiind numai credibilitatea". Argumentul profesorului rămîne pur estetic, categoric și opozabil oricărei minore suspiciuni : „Indiferent de punctul de plecare, Petrarca și-a construit un roman sentimental posibil și complet, în care a pus profunditate, căci atîtea secole n-ar fi putut fi mistificate. Filosofia lui erotică este platonică, în acest sens că poetul are în vedere ideea veșnică și se simte a o iubi pe deasupra și în ciuda fenomenalităților : În ce parte a cerului, în ce idee / A fost exemplul din care natura a luat / Acel chip frumos ?"

Importanța curentului petrarchist și persuasiunea lui emitentă de-a lungul atîtor secole a fost relevată și permanent evidențiată de caravana istorică a criticii literare, iar poeții ce i-au urmat nu i-au putut ocoli, măcar ca exercițiu de stil, *modelul absolut* pe care l-a consacrat în lirica universală, atît pe plan formal cît și prin grandioasa diversificare a tematicei iubirii. Bijutier al expresiei și minuțios cizelor al cuvintelor potrivite, el a inventariat modalitățile artei trubadurești rătăcitoare, trecîndu-le în laboratorul și atelierul meșteșugarului stătornic, eliberat nu numai de dania Curților nobiliare dar și de autoritatea teologică, redînd creatorului de tip nou încrederea în opera sa și demnitatea îndelung rîvnită, stăpîn deplin al



Scanned with OKEN Scanner

destinului său creator și al virtuților artei sale, cu liber acces pentru toți, într-o accepție laică.

Tocmai într-aceasta vedea un alt mare poet italian, Giosuè Carducci, el însuși laureat al unui mare premiu — Nobel 1907 — importanța covîrșitoare a lui Petrarca, mai mare chiar decît însăși originalitatea și notorietatea operei sale : „Răspîndind în toate colțurile Europei uluite, scrisorile, poemele, tratatele sale, Petrarca a dăruit națiunilor, legate odinioară între ele prin teologie, o nouă legătură : cea filosofică și literară. În acea Europă supusă încă puterii ecleziastice și feudale, el a pus temeliile unei puteri noi, aflate în afara Bisericii și Statului, o putere morală, modernă : a întemeiat Republica Literelor."

Și tot Carducci, în *Discursul al treilea — Despre perioada toscană : Afirmarea literaturii naționale ; Florența și marele ei triumvirat* (VI), portretizîndu-l prin cuvinte de-a pururi memorabile pe Francesco Petrarca, realizează de fapt monumentalul portret al Poetului epocii moderne :

„Ca literat, s-a lăsat chemat și dorit de principi, i-a tratat cu eleganță, de la egal la egal, iar pe tiranii guelfi și ghibelini, pe regele Neapolului și al Ungariei, pe împărat și pe papă i-a făcut să simtă că în lume există de aci înainte o altă putere, puterea gîndirii ce crește cu fiecare zi și năzuiește să alunge din locul ei puterea pe care altădată ți-o dădeau neamul sau spada. (—) Încoronarea lui pe Capitoliu, cu aclamațiile poporului, în absența binevenită a papei și a împăratului, a fost ca o inaugurare solemnă a Renașterii în mijlocul Europei medievale asupra căreia el a exercitat în vremea sa, spre binele și înflorirea civilizației, întreaga dominare și căreia, mai mult, i-a dictat legile spiritului și ale artei ; tot astfel cum vor face mai tîrziu Erasmus din Rotterdam în veacul al XVI-lea și Voltaire în al XVIII-lea".

Însuși Giosuè Carducci se numără printre poeții ultimelor promoții de „petrarchiști" europeni, deși, în calitate de profesor de istorie a literaturii, abordase cu ostentație critică petrarchismul Renașterii ca și idilismul pastoral din „Arcadia". În special în sonetele sale din tinerețe se văd acele ferme influențe, precum în următorul sonet din *Juvenilia* — cartea a III-a :



Scanned with OKEN Scanner

## XXXVI

Trece-a mea navă singură prin țipăt
De pescărușI, prin apa-nvolburată
Statornic prind s-o-nvăluie, s-o zbată
Al undei tunet, fulgerele-n sclipăt.

Tînjesc pierdutul țărm într-astă clipă
Doar amintiri, cu fața-nlăcrimată ;
Speranțe-nvinse ostenite cată
Se frîng pe-nfrînta vîslelor aripă.

La pupa, drept, doar geniul meu veghează
Și cer și mare, întețindu-și cîntul,
Pe cînd scrîșnesc catargele și vîntul :

— Vîslim, vîslim, o, desperați consorții,
Spre al uitării port, uitat de rază,
Spre steiurile albe ale morții...

Ciclul *Juvenilia* e datat : 1850—1860, iar sonetul de mai sus se datează „Vara — 1851“, deci ținînd seamă și data nașterii (1835) reiese o vîrstă foarte fragedă a poetului cînd l-a scris, aproximativ șaisprezece ani.

Mai tîrziu, repudiind petrarchismul, așa cum o făcuseră și alți poeți, mult înaintea lui, ca Joachim Du Bellay sau Sir Philip Sidney, la fel ca și aceia, Carducci se vede îndemnat să-și tempereze impulsul contestatar, revenind în cartea a III-a din ciclul *Rime Nuove* („Rime noi“) dintre 1861—1887, cu un sonet (III), patriotic și evocator al unei suite de poeți italici, în care, în primul rînd figurează elogiul către Dante și Petrarca, apoi, după citarea parafrazată a „mantovanului“ Virgiliu și a lui Horațiu, născut la Venusia și îndrăgostit de vechiul Tibur (Tivoli), urmează înșiruirea altor poeți patrioți, precum Torquato



Scanned with OKEN Scanner

Tasso (1544—1595), Vittorio Alfieri (1749—1805) și Ugo Foscolo (1778—1827).

Iată retoricul sonet enumerativ, datat 1870 și dedicat chiar Sonetului :

## SONETUL

Dante-i stîrni fervoarea heruvină
Și-n nimb de-azur și aur îl încinse,
Petrarca plînsul inimii — divină
Sorginte-n stihuri susurînd — i-aprinse.

Ambroze mantovană, venusină
Miere tiburtei muze îi prelinse
Torquato ; ca pe-o lance-adamantină
Înspre tirani și slugi Alfier l-întinse.

Ugo, cu triluri de privighetoare,
Sub ionici chiparoși, acante-n floare,
L-a hăruit maternului pămînt.

Al șaselea eu nu-s, ultimul sînt
— Extaz și bocet, ură, artă, boare —
Singur evoc mormintele, le cînt.

Cum vedem, Carducci nu numai că nu respinge petrarchismul prin latura sonetului său patriotic și îndrăgostit de literatura premergătorilor, dar vădește o avîntată dorință de a se înscrie în lanțul socratic al sonetiștilor înaintași.

Sonetele de mai sus, traduse de mine, în perioada „singaporeană", fac parte din volumul lui G. Carducci : *Scrieri alese*, apărut la Editura pentru literatură universală — 1964, la care am colaborat cu poezii împreună cu Barbu Solacolu și Nina Façon (proză).



Scanned with OKEN Scanner

Consider menționarea lor oportună aici, vorbind despre ecourile cugetului și sonetului petrarchist care s-au continuat, cum se vede, pînă la o epocă atît de tîrzie și îndepărtată de la impulsul inițial, pentru a-i dimensiona percutantul prestigiu și amploarea lungimii de undă.

*
* *

Și dacă vom privi atent coordonatele timpului, pe planul orizontal vom vedea ampla extindere istorică și geografică a influenței petrarchiste (în spiritul acelei proclamate „Republici a Literelor" de către Carducci, însă amplificată pînă la universalitate) dar desigur vom căpăta cuvenitul temei și în secțiunea verticală, la epoca apariției sale, că nu a fost vorba doar de o simplă vogă sau de o notorietate artificioasă a unui anume Petraccolus de Ancisa, apoi Petrarca, fiul unui oarecare notar Pietro di Parenzo.

Reputația universală a lui Petrarca — pe care Călinescu o explica și prin faptul speculativ, de interes ca să-i spunem așa *editorial,* deoarece *Rimele* sale „mulțumesc toate vîrstele" iar „Dragostea devine, prin Petrarca, un bun comun și Cancionierul o psaltire amoroasă accesibilă și femeii coapte și bărbatului în etate", ba chiar atestîndu-se că vechii noștri boieri din familia Conachi „au devenit petrarchizanți" — are o replică directă, pe planul istoric și geografic local, în reputația de epocă a marelui poet, incontestabilă la toate nivelurile sociale și în legătură cu toate preocupările cele mai ardente în epoca respectivă, bineînțeles în primul rînd fiind situate artele liberale și faptele de cultură.

Laicizarea conceptului de artă, la care convertire Petrarca a adus un aport hotărîtor, a avut drept urmare transferul de prestigiu și elevată prețuire asupra artistului însuși și valorilor autentice create de el, care altădată aparțineau comanditarului feudal sau bisericii însăși, proprietarii absoluți ai bunurilor și valorilor artistice.

Abia în *trecento* sînt reperate unele lucrări literare cu aprecieri exegetice la adresa artiștilor plastici, după cum e cazul unui document scris de însuși Dante, în care sînt



Scanned with OKEN Scanner

lăudați Cimabue și Giotto, pentru cel din urmă acordînd titlul de *magnus magister*. De asemenea, Petrarca scrie sonetul LXXVII, inspirat de un portret al Laurei pe care-l pictase Simone Martini (1285—1344), elogiindu-l pe pictor și fantezia lui divină, precum ilustrez prin transpunerea alăturată :

## LXXVII

Chiar de-ar privi-o Policlet, precis,
cu-ortacii lui, o mie de-ani, încalte,
tot ar privi-o cu priviri deșarte,
neștiindu-i vraja care m-a ucis.

Dar, cert, Simon al meu fu-n Paradis,
de care mîndra doamnă-avuse parte,
și-unde-o văzu și-o zugrăvi-ntr-o carte,
drept martor chipu-i tandru ne-a transmis.

Lucrarea-i demnă doar de ceru-n care
o poți imagina, necum la noi,
un' se-nveșmîntă duhu-n întrupare.

Bine-a făcut ! Căci, reîntors napoi
prin frig și arșiți, cu priviri amare
n-ar fi putut s-o facă-n vac, apoi !

Certificîndu-i călătoria celestă și autenticitatea mărturiei sale prin portretul realizat de Simone Martini, Petrarca nu face decît să proslăvească talentul și harul divin al pictorului, care poate îmbina atît de plastic zborul imaginației și fascinația realului. Poetul încuviințează întru totul această mărturie și deci arta picturii măiastre, ca atare, confirmînd și înaltele zone ale spiritualității pe care artistul trebuie să le viziteze, detașîndu-se



Scanned with OKEN Scanner

total de lumea joasă, strict senzorială, cu neajunsurile și limitele ei.

Prin acest sonet, Petrarca certifică și actul de creație ca pe o sacră comuniune între sufletul său și artistul plăzmuitor, binecuvîntîndu-i nu numai meșteșugul dar și harul cuminecăturii extatice, forța comunicării unei stări transcendentale prin oglindirea imanentă a picturii. Prin această benedicție, Petrarca încuviințează, totodată și încurajează libertatea picturilor de a-și alege modelul la bunul plac, fără intermediul și rigorismul teologal, acordînd frumuseții statutul ei absolut, în spirit platonic.

În ce privește invocarea lui Policlet, meșterul sculpturii grecești format la școala din Argos, autorul *Doriforului* (445 î.e.n.) și *Diadumenosului* (430 î.e.n.), acesta nu e defel întîmplătoare, întrucît acest desăvîrșit artist, deși a lucrat mai puțin decît alții și într-o manieră aparent identică, părînd că se repetă, după tiparul serial al tînărului atlet *(kuros)* tipologizat în epoca arhaică, acest Policlet inconfundabil în istoria artelor a urmărit numai realizarea supremului *model exemplar* — ceea ce coincide cu ideea platonică arhetipală.

Dealtfel Policlet studiase cu osîrdie teoriile și ideile pitagoreice asupra *numerelor,* întocmind *Canonul* — tratatul său despre proporțiile corpului omenesc, pornind de la modulul comparativ al lățimei unui deget.

Printr-o asemena trimitere, de bună seamă că Petrarca își mărturisea idealul său estetic aprofundat în scrupulosul studiu anatomic al antichității, îndemnînd, prin aceasta, pe artiștii contemporani lui, la o artă cu bază științifică și cu armonizarea proporțiilor.

Poate că, în primul rînd, tocmai sonetul pe care-l discutăm, asociat firește și altora, îl îndrituiește pe scrutătorul cercetător petrarchist G. Călinescu să extragă unele valoroase concluzii :

„Făptura Laurei făcea din Petrarca, cum s-a observat, un om de Renaștere. Laura e o femeie vie sub regimul Venerei, puțin poleită și aureolată în maniera medievală. Anatomia ei e normală, fără diformitățile primitivilor, Canonul uman al lui Petrarca este statuia antică. Închipuindu-se împietrit de apropierea Laurei, el se vede statuie „o diamante, o, d'un bel marmo blanco, o d'un



Scanned with OKEN Scanner

diaspro" și pe Laura însăși o vede, nudă, la marginea rîului sprijinindu-se statuar de un trunchi în funcție de coloană."

Concluzionînd atît de dens, dar și imprecis : „Canonul uman al lui Petrarca e statuia antică", Călinescu își poate completa intuiția prin intermediul acestui sonet, precizîndu-se chiar că e vorba de *Canonul* lui Policlet.

În ce privește făptura Laurei, a cărei anatomie criticul o consideră „normală" raportînd-o numai la „diformitățile primitivilor", vom vedea că e în deplină concordanță cu Cennino Cennini, contemporanul lui Petrarca, autor al acelui cunoscut tratat de pictură *Il libro dell' arte* („Cartea meseriei").

Într-adevăr, în partea a treia a numitului tratat (considerat primul în Renaștere care, după Vitruviu, reia mai atent teoria proporțiilor), la capitolul LXX, în care sînt indicate „Măsurile ce trebuie să le aibă corpul omenesc desăvîrșit proporționat" începutul e astfel : „Mai înainte de a merge mai departe, fii cu luare-aminte că vreau să-ți dau măsurile desăvîrșite ale bărbatului. Despre cele ale femeii n-am să pomenesc, deoarece femeia nu are nici o măsură desăvîrșită." Totuși, mai către sfîrșitul acestui capitol, femeia mai este adusă în discuție, dar numai ca grad comparativ pentru portretul masculin : „Bărbatul are în partea stîngă a pieptului o coastă mai puțin decît femeia" (reminiscență biblică !) și : „Bărbatul frumos trebuie să fie oacheș, iar femeia, albă etc." Deasemenea, mai adaugă : „N-am să vorbesc despre animalele fără judecată, pentru că nu par să aibă vreo măsură sigură."

Desigur că nu misoginismul sau lipsa de seriozitate îl îndemnau pe Cennini să teoretizeze atît de amuzant. Ca și Vitruviu (sec. I î. e. n.) autorul tratatului *De architectura,* căuta modalități de raportare aritmetică, alegînd „fața capului" drept *modul* integrator — etalon al proporțiilor, apreciind că trupul cuprinde „fața" de opt ori și trei pătrimi din ea, ceea ce ar însemna aproape de nouă ori, în vreme ce Vitruviu indica o pliere de zece unități, număr corespunzător celor zece degete de la mînă *(monades),* considerat perfect chiar și de către Platon. Cennini rămăsese încă tributar unor „rețetarii" tehnice medievale tradiționalizate (Teofil, Pseudo-Hera-



Scanned with OKEN Scanner

clius, Dionisie din Fumà etc.), respectînd în totul schematizarea simetriilor și alcătuirea bidimensională strictă, ceea ce, desigur, convenea mai greu unei canonizări exacte în cazul trupului feminin, din care cauză este explicabilă misoginia lui tehnicistă.

Revenind acum la sonetul lui Petrarca (LXXVII), cel care a generat aceste discuții și incursiuni plastice, trebuie adăugat și faptul că sonetul următor (LXXVIII) continuă pe aceeași tematică, dar că, spre deosebire de primul, care e un veritabil panegiric adus pictorului Simone Martini, cel de-al doilea constituie o confesiune personală zguduitoare : „Cînd inspirat, în mîna lui dibace / la-ndemnul meu Simone luă penelul, / dacă-și putea însufleți modelul / dînd și glas acestei guri ce tace, / / m-ar fi scăpat de dorul ce mă face / să nu pun preț pe ce-a pus preț mișelul ; / căci chipul ei mai blînd decît e mielul / mi se vădește, promițîndu-mi pace. / / Cînd stau cu ea de vorbă cîteodată / m-ascultă-n gînd cu-atîta duioșie, / că mi-ar răspunde dac-ar fi să poată. / / O, cîtă bucurie ți-a fost dată, / Pigmalion, dac-ai avut de-o mie / de ori ce-aș vrea să am numai o dată.“ (trad. E. Boeriu).

Povestea mitică la care se referă aici este aceea a sculptorului cipriot Pigmalion, care se îndrăgostește atît de înflăcărat de propria lui statuie făcută din fildeș, încît zeița Frumuseții — Afrodita, i-o însuflețește, transformînd-o în soția lui. Iar fiul lor a căpătat simbolicul nume de Pathos („Suferință“).

Truda îndelungată la *Cancionierul* său, ca la o operă nespus de dragă și statornicia platonică a sentimentelor lui Petrarca îl apropie de mitul sculptorului grec, dar izbăvirea lui nu e asemănătoare cu a acestuia, ea rămîne tot de ordinul irealului și al idealității, poate doar încununarea sa cu laurul liric să concretizeze întrucîtva alegoria intensei patimi și gloria capitolină să-i fi alinat cu efemera ei aură patosul lui apolinic.

Prețioasă rămîne pentru el și apariția Laurei în imaginea imortalizată de Simone Martini, participînd la evenimentul plastic prin comentariul poetic, text participativ care preconizează cronica plastică, eseul și studiul de istoria artelor.



Scanned with OKEN Scanner

În ambele sonete este vădit elogiul adus de Petrarca meșteșugului artistic, cîștigat prin exercițiu necontenit și studiu, dar deopotrivă și fanteziei înnăscute a artistului, care poate insufla viață obiectelor create.

În legătură directă cu aceste principii estetice și reflecții plastice, ne vom întoarce la *Tratatul de pictură* al lui Cennino Cennini (tradus de N. Al. Toscani, la Ed. Meridiane — 1977) și vom cita din primul capitol al părții prime următorul text referitor la conștiința emancipării pictorului prerenascentist :

„După asta, urmă *un meșteșug care coboară din știință*, care-și are obîrșia într-însa și care *se deprinde cu mîinile*, și acest meșteșug poartă denumirea de *pictură* și pentru a te îndeletnici cu ea se cere *să ai fantezie și iscusință în mîini*, să găsești lucruri nemaivăzute (ascunse sub umbra celor din natură) și pe care să le înfățișezi apoi, cu ajutorul mîinilor, voind să dovedești că *ceea ce nu există — este*. Așa că i se cuvine pe bună dreptate să treacă pe locul al doilea, după știință și *să fie încununată de Poezie*. Și aceasta ca urmare a faptului că, dacă poetul — prin însușirea pe care o are — se simte vrednic și liber de a alcătui versuri, de a lega împreună pe „da“ și „nu“, după cum îi place, după vrerea sa și pictorului de asemenea *îi este dată libertatea* de a putea zugrăvi o figură fie în picioare, fie stînd jos, jumătate om-jumătate cal, *după închipuirea sa.*“

Extrăgînd părțile subliniate de mine în textul de mai sus vom regăsi premisele artei propuse de Petrarca în cele două sonete ale sale, într-un miniatural tratat liric dedicat lui Simone Martini, pictorul care în anul 1317 își dobîndea prin propriile merite artistice demnitatea de nobil la curtea napolitană.

Aceeași reflexivitate și meditație profundă din sonetele petrarchiste analizate aici își află ecoul în multe din sonetele titanului Michelangelo și îndeosebi în celebrul :

## 151

Nici un concept vr-un geniu n-are-n minte
să nu-l cuprindă marmora-n desine



Scanned with OKEN Scanner

cu-al ei preaplin cînd pe făgaș s-aține
urmînd gîndirii mîna lui cuminte.

Rău nedorit ori spor rîvnit 'nainte
distinsă doamnă-a grației divine
tu mi le tăinui ; și-a trăi nu-mi vine,
contrar speranței arta mea mă minte.

N-au vină-Amorul nici frum'sețea-ți dacă
— o, crud blestem, dispreț, nesans-ostilă ! —
vina-i a mea, destinul meu mi-i partea ;

iar dacă-n sînu-ți moarte porți ori milă
îndeolaltă, eu din arta-mi seacă
nu știu, arzînd, să-mi scocior decît moartea.

Elogiul mîinii ascultătoare la îndemnul conceptual al gîndirii, urmîndu-i indicațiile și făgașul creator, este prezent în primul rînd și în alcătuirea sonetului acesta michelangelic, după cum îl aflăm în sonetele petrarchiste menționate, după cum l-am văzut subliniat în *Cartea* lui Cennino Cennini, definind însăși *pictura* („pentru a te îndeletnici cu ea se cere să ai fantezie și iscusință în mîini, să găsești lucruri nemaivăzute").

Este vorba de aceeași mînă care se supune intelectului *(la man che ubbidisce all' intelletto)*, în spiritul celor mai platonice concepte asupra lumii Ideilor sau Formelor absolute, arhetipale, care proclamă rațiunea drept cale supremă a cunoașterii, dominîndu-și perceptibilitatea senzorială.

Dealtfel, privitor la cultura și cunoștințele filosofice și artistice ale titanului florentin, găsim în *Viața lui Michelangelo Buonarroti* (1553) de Ascanio Condivi, la capitolul LXIV, următorul text : „Așa cum găsea plăcere în conversația învățaților, găsea și în citirea scriitorilor, prozatorilor sau poeților, dintre care pe Dante l-a admirat cu precădere, fermecat de minunatul geniu al unui ase-



Scanned with OKEN Scanner

menea om, pe care-l știa aproape în întregime pe dinafară, cu toate acestea, nu mai puțin îl admira pe Petrarca ; și nu s-a mulțumit numai cu bucuria de a-i citi, ci uneori a scris el însuși, așa cum se vede din unele sonete alcătuite de el, mărturie minunată a marii fantezii și a judecății sale. Asupra unora dintre ele există anumite prelegeri și comentarii ale lui Varchi. Însă cu poezia s-a ocupat mai mult pentru plăcerea sa, ferindu-se să facă din ea o meserie, coborîndu-se pe sine totdeauna și arătîndu-și, în această privință, nepriceperea."

Din păcate, atitudinea lui Michelangelo, mai reținută față de marea-i artă poetică, i-a provocat și după moarte mari prejudicii memoriei și personalității sale complexe, adumbrind-o cu un lapsus de neînțeles care a durat inadmisibil de mult, în privința liricii.

După cum arată însă și Ascanio Condivi, s-au găsit și contemporani care să-i recunoască opera poetică și să i-o cultive, precum însuși președintele *Academiei Florentine* Benedetto Varchi (1503—1565). Acesta publică în 1549 două prelegeri *(Due Lezioni)* în care mai mult de cincizeci de pagini sînt dedicate sonetului închinat Vittoriei Colonna, pe cade l-am transpus (151), dintre care aproximativ opt pagini se preocupă de versul al patrulea din primul catren *(la man che ubbidisce all' intelletto)*, care constituie amintitul concept platonician.

Dacă schițăm o paralelă între sonetul acesta (151) și cele două ale lui Petrarca pe care le-am comentat (LXXVII și LXXVIII) vom găsi următoarele puncte comune și diferențieri : 1. Se laudă artistul plastic, fantezia și arta lui atotputernică (pictorul Simone Martini și sculptorii Policlet și Pigmalion, de către Petrarca ; sculptorul, în speță pe sine însuși, fiind o trăire lăuntrică și personală, de Michelangelo). 2. Și unul și altul aduc elogii cîte unei distinse Doamne (Laura și Vittoria Colonna), ființe reale, dar inabordabile direct și senzorial, ci numai platonic.

3. Și unul și altul, sînt, în concluzie, nefericiți, dar amîndoi fac din suferința lor un piedestal iubirii pure, ca idee superioară inclusă Frumosului, în spiritul platonismului, dar se purifică prin flacăra artei, cultivînd katharsisul aristotelian.



Scanned with OKEN Scanner

4. Deși „Canonul uman al lui Petrarca este statuia antică", după cum am văzut că-l sintetiza G. Călinescu și deși i-am revelat și noi unele înclinații (livrești) spre arta volumelor figurative, totuși, prin cele mai multe mărturii ale imagisticii sale colorate, poate fi socotit un pictor liric, fascinat de imaginea fixată pe tablou sau în memorie, cu care susține adesea conversații aeriene. În schimb, Michelangelo, deopotrivă pictor și sculptor, exultă senzorialul optic (privirea scrutătoare) dar și tactilul sensibilizat și îmbrățișarea voluptuoasă a volumelor, modalități de o mare acuitate și promtitudine ce se resimt și în poetica sa. El este mult mai mult obsedat de concret, savurînd robustețea formelor și conturele ferme, chiar dacă în carnația steiurilor, eliminînd sterilul, el întîlnește o altă materialitate ce-i sugerează moartea, în absența suflului vital al iubirii împărtășite.

Dealtfel, diferența celor două topologii lirice — pictorul și sculptorul — este diferența dintre contemplativul temperat și contemplativul agitat și activ. Pentru însuși Michelangelo, această diferență era exprimată prin faptul că pictura înseamnă *adăugire,* iar sculptura — *eliminare (forza di levare).*

Convergente sau divergente, similare sau disparate, trăsăturile caracteristice și înclinațiile celor doi mari artiști au un punct de atracție absolut și un numitor comun în dialectica armonizată a contrariilor, în spiritul fremătător al Renașterii pe care o marchează deopotrivă — unul la început iar altul către sfîrșit — și în plus, fiecare depune la tezaurul cultural al omenirii cîte o operă incomensurabilă.

Ba, ceva mai mult, pentru că istoria literară și critica europeană își tot dispută acel „pater incertus" al noului gen literar și noii forme estetice, gen și formă ce caracterizează literatura modernă, spre a tempera asemenea insignifiante discuții deseori revendicative, îi vom numi pe cei doi magnifici — Petrarca și Michelangelo — exponenții absoluți ai SONETULUI — Alfa și Omega !

*
* *



Scanned with OKEN Scanner

Deși, după cum am evidențiat în capitolul „Michelangelo — Magistrul sonetului", acesta îi dedicase un sonet (277) lui Giorgio Vasari (1511—1574), glorificîndu-l pentru *Le vite de piu eccellenti pittori, scultori ed architetti* („Viețile celor mai de seamă pictori, sculptori și arhitecți") apărută în 1550, totuși, la numai trei ani după acest eveniment istorico-literar, adică în 1553, apare o nouă lucrare cu caracter biografic cuprinzînd *Viața lui Michelangelo,* în compunerea și redactarea lui Ascanio Condivi. Deși pare surprinzător faptul publicării unei asemenea rapide reveniri și reinterpretări a vieții acestuia, totuși se pare că ea s-a născut din unele nemulțumiri prompte ale lui Buonarroti față de textul lui Vasari, căci în noua lucrare apărută — după cum constată cercetătorul Karl Frey — „pe alocuri Michelangelo vorbește în mod direct cititorului. Se pare că părți întregi le-a dictat de-a dreptul lui Condivi, care le-a prelucrat apoi ușor, punîndu-le de acord cu ale sale." Poate că stilul simplu, lipsit de zorzoane și impulsuri apologetice necontrolate, al cuviinciosului Condivi, care se apropiase de Michelangelo în ultimii săi ani de viață, să-i fi convenit mai degrabă acestuia, completînd și rectificînd totdeodată și unele informații de certă intimitate. În privința aceasta, zelosul și dedicatul nostru cercetător C. D. Zeletin, care s-a preocupat în mod special de întreaga operă literară a lui Michelangelo, traducînd-o și comentînd-o exemplar, conclude : „Michelangelo era stingherit de tonul emfatic și de retorismul prezentării pe care i-o făcea Vasari, boală de care sufereau deopotrivă dialogurile lui Francisco de Hollanda, prelegerile lui Benedetto Varchi și în general literatura unui secol care atunci cînd nu era apologetică era defăimătoare și în orice caz lipsită de simț critic. Oricum se vor fi petrecut lucrurile, cartea lui Ascanio Condivi păstrează în infrastructura ei caracterul unei autobiografii deghizate."

Aprecierea acelei lucrări drept „autobiografie deghizată" poate fi corectă și exactă, dar se pune întrebarea : de ce oare Michelangelo, geniu universal și cu detente impresionante în orice spațiu artistic și filosofic, a recurs la intermediul biografului obscur și nu și-a constituit propria sa biografie, așa cum va fi acea impresionantă și



Scanned with OKEN Scanner

singulară *Vita di Benvenuto Cellini, scritta da lui medesimo* („Viața lui Benvenuto Cellini, scrisă de el însuși" — elaborată între 1558—66 și apărută în 1728) ?

Răspunsul adecvat acestei întrebări îl dă vîrsta prea înaintată a maestrului, la ora apariției lucrării lui Vasari, pentru a mai porni o replică ce ar fi necesitat un mare efort în punerea lucrurilor la punct. Dealtfel, un mare depozit de informații certe și oglindiri reflexive asupra vieții sale îl va constitui volumul cuprinzător al scrisorilor trimise de Michelangelo, reconstituit în eficientă măsură prin strădaniile a numeroși cercetători pasionați cărora li se alătură și poetul C. D. Zeletin (*Scrisori urmate de Viața lui Michelangelo de Ascanio Condivi* — Ed, Meridiane — 1979).

Desigur că Michelangelo înțelegea bine rolul biografiei, ca gen literar de sine stătător consacrat în secolul său și pentru istoria artelor renăscătoare, deoarece o mărturisește atît de pregnant în sonetul citat mai înainte și adresat lui Vasari : „C-o mînă doctă, azi, porniți altă / lucrare și mai demnă, prin scriptură, / dînd viață altor genii ce trecură, / plinind triumfu-astfel, la treapta-i naltă. / / Dar, dacă-n orice secol vechi descoperi, / recunoscînd că-s moarte-acele operi / întocmai cu-acei morți ce le creară, / / în ciuda morții, vraja voastră-nvie / și-n stinsele-amintiri renașteți iară, / pășind olaltă întru veșnicie."

Michelangelo îi recomandase o dată să se dedice total arhitecturii, referindu-se în mod delicat și la niște proiecte picturale pe care Vasari i le arătase alături cu planurile unei construcții, dar nu-i refuza meritul incontestabil al biografiilor. Ne amintim cum, în același scrupulos spirit critic, Michelangelo își refuzase lui însuși, printr-un alt celebru sonet (5), meritele sale de pictor, lucrînd fresca sixtină.

Poate că tot un asemenea scrupul să-l fi oprit asupra comiterii unei autobiografii. Dar se mai prea poate ca tocmai o ușoară desconsiderare a genului respectiv să-i fi temperat zelul, considerînd această activitate demnă de spiritele marginale adevăratei arte, precum moderatul Condivi.



Scanned with OKEN Scanner

Dar noi convenim unanim astăzi că autentica autobiografie a sufletului michelangelic e scrisă în Sonetele sale și ilustrată prin sculptura și pictura lui monumentală.

Oricare ar fi fost disputa de idei nescandaloasă dintre Vasari și Condivi, importanța ei rămîne în faptul că intervenția de la 1553 l-a determinat pe Vasari ca imediat după moartea lui Michelangelo (1564) să-și refacă în mare măsură lucrarea respectivă, pentru ca „Viețile" celebrate să se reediteze în 1568 cu o reînnoită atenție și completare de material, în care asimilează unele contribuții chiar de la Condivi. Pentru biografia lui Michelangelo sînt incluse aproximativ șaptezeci de pagini, în vreme ce pentru autobiografia sa acoperă numai patruzeci, iar tonalitatea expunerii e temperată. Astfel, vorbind despre sine însuși precum și despre operele pe care bunătatea dumnezeiască l-a învrednicit să le desăvîrșească, el precizează : „cu toate că nu au aceeași măiestrie pe care aș fi dorit-o eu, se va vedea totuși de către cine va voi să se uite la ele cu un ochi cinstit, că au fost lucrate de mine cu studiu, rîvnă și trudă plină de dragoste și că, deși nu-s vrednice de cine știe ce laude, se vor învrednici măcar de iertare, cu atît mai mult cu cît, fiind așezate în văzul tuturor, nu pot fi nici ascunse. Și fiindcă s-ar putea ca, din întîmplare, să scrie altcineva despre ele, socot că e totuși mai bine să mărturisesc adevărul, arătîndu-mi eu însumi lipsa de desăvîrșire, ca unul care o cunosc mai bine decît oricare altul..."

Stilul reținut și prudența afișată pot fi încorporate aceleiași abilități retorice, dar un titlu de glorie pentru el îl constituie faptul că a fost și elevul lui Michelangelo, sub îndrumarea căruia s-a îndeletnicit cîtva timp cu desenul și căruia în multe împrejurări i-a urmat sfatul. Marea sa dragoste pentru acesta e incontestabilă, fiind alături de el pînă în pragul ultim, desenîndu-i și mormîntul.

Cartea lui Vasari, nu numai în cazul lui Michelangelo, e izvorîtă dintr-un contact nemijlocit cu artiștii epocii sale și cu mărturisirile și evocările culese de la surse demne de stimă pentru trecut, avînd prea puține izvoare scrise dinaintea sa precum *Le biografie di uomini illustri* (1334) de Giovanni Villani, *Il libro dell' arte* a lui Cennino



Scanned with OKEN Scanner

Cennini, despre care am pomenit, sau *I Commentari* („Comentariile") lui Ghiberti.

Cunoscător în profunzime al artei antichității și cu o viziune de perspectivă în istoria artelor demnă de un atotcuprinzător Argus, biograful și istoricul Vasari intuiește perfect locul și importanța epocii sale în planul sinoptic al desfășurării istorice, fiind cel care impune termenul de *rinascita,* consacrat pentru viitorime în istoriografia universală.

Documentarea prin cunoașterea directă a obiectului artistic descris stă la baza metodei și investigațiilor sale iar lexicul folosit denotă priceperea în practică a meșteșugurilor respective, în vreme ce expresivitatea limbajului capătă eleganță și autenticitate, îmbinînd scientismul cu literatura flexibilă, în așa fel încît Vasari poate fi considerat pe drept cuvînt ca fiind „primul cronicar plastic, primul istoric al artelor din lumea întreagă", așa cum îl consideră criticul Alexandru Balaci.

Deși arta sa de prozator este remarcabilă, totuși plasticianul care-l dublează permanent în expuneri îl îndrituiește să se exprime : „am scris ca pictor" *(io ho scritto come pittore),* vădind aceeași multilateralitate potențială specifică „omului universal" de Renaștere, întîlnită la cei mai mulți dintre meșteri. Raportările la poezie și la literatură, în general, sînt sugestive și prezente ori de cîte ori momentul o cere.

Astfel, chiar de la început, prezentîndu-l pe Cimabue, ne transcrie și epitaful lui, compus de un membru al familiei de 'Nini : *Credidit ut Cimaboe picturae castra tenere, / Sic tenuit, vivens ; nunc tenet astra poli* („Stăpîn Cimabue crezu a fi pe-a picturii cetate / Și-i fu stăpîn cînd trăia, azi doar pe-a cerului stele").

Dar și aprecierile critice sînt exacte și în concordanță cu istoriografia ulterioară : „Nu voi uita să spun că gloria lui Cimabue ar fi fost mult mai mare dacă n-ar fi fost întunecată de strălucirea ucenicului său Giotto, așa precum arată și Dante, în a sa Commedia, unde — în al unsprezecelea cînt din Purgatoriu — gîndindu-se tot la aceeași inscripție de pe mormînt, spune : „Crezu-n pictură-a fi și Cimabue / stăpîn a tot, și-n umbră e rămasă /



Scanned with OKEN Scanner

azi faima lui, de Giotto cel ce suie" (trad. G. Coșbuc). (Versurile dantești citate de Vasari asociază ecoul îndepărtat al celor scrise de Alecsandri referitor la Eminescu : „La răsăritu-i falnic, se-nchină-al meu apus !")

În privința justei aprecieri din versurile dantești poate fi citat și un text datorat lui Leonardo da Vinci din „Codicele Atlantic" : „...așa cum ne-o dovedește exemplul pictorilor de după romani care s-au imitat tot timpul unul pe altul, astfel că după secole au împins această artă la declin. După ei a urmat Giotto, florentinul, care nu s-a mulțumit cu imitarea lucrărilor dascălului său Cimabue. Născut în pustietățile munților unde trăiau doar capre și sălbăticiuni, avînd de la natură înclinație spre artă, el a început să deseneze pe stînci mișcările caprelor pe care le păzea ; și astfel a început să deseneze toate animalele ce-i ieșeau în cale ; în felul acesta, după un îndelung studiu, i-a întrecut nu numai pe meșterii din vremea lui, ci și pe toți cei aparținînd multor secole anterioare. După el, arta a decăzut din nou, întrucît toți imitau tablourile deja pictate..."

Dealtfel, încă din tratatul lui Cennini, același Giotto fusese considerat drept inițiatorul și fondatorul adevăratei școli de pictură națională, iar în lucrarea lui Filippo Villani : *De origine civitatis Florentiae et de eiusdem famosis civibus* („Despre originea statului florentin și despre cetățenii săi vestiți" — 1404—1405) reia acele idei și aprecieri, considerînd că Giotto „i-a redat picturii demnitatea ei antică".

În biografia lui Giotto, Vasari descrie aceeași copilărie a băiatului crescut lîngă turme, pictor pe lespezi de stînci și pe nisip, cum îl pomenește și Leonardo, copil pe care-l culege Cimabue, pentru talentul său și care, adus la Florența, ajutat de natură, în primul rînd și îndrumat, în al doilea rînd, de Cimabue „nu numai că a egalat în puțină vreme felul de a lucra al maestrului său, dar a ajuns atît de bun imitator al naturii, încît a alungat de-a dreptul acea grosolană manieră grecească și a adus iarăși la lumină moderna și frumoasa artă a picturii, introducînd desenul ființelor omenești, după natură, metodă care nu se mai folosise de mai bine de două sute de ani. (—) Între alții, după cum se vede încă și astăzi în capela



Scanned with OKEN Scanner

palatului Podestà din Firenze, l-a pictat pe Dante Alighieri, care a trăit tot atunci și-i era prieten nedespărțit, nu mai puțin ca poet, decît a fost, în aceeași vreme, Giotto ca pictor și lăudat nespus de mult de messer Giovanni Boccacio, în introducerea nuvelei în care e vorba de messer Forese da Rabatta și de pictorul Giotto însuși" — (Decameronul, VI, 5).

Enumerarea operelor executate de artist este întovărășită întotdeauna de ecoul lor valoros în epoca respectivă ca și în cele următoare. Tot astfel procedează Vasari și în acest caz : „Pînă la urmă, amintirea lui Giotto nu s-a păstrat numai în operele care au ieșit din mîna lui, ci și în acelea ce au ieșit din mîna scriitorilor din acele vremuri." El exemplifică prin decretul public dat de Lorenzo dei Medici cel bătrîn, pentru ca înzestratul sculptor Benedetto da Maiano să-i sculpteze bustul în marmură, așezîndu-l în Santa Maria del Fiore „împreună cu versurile făcute de către divinul Angelo Poliziano, făcîndu-se aceasta pentru ca toți cei ce s-ar distinge în oricare meserie să poată nădăjdui și ei să aibă parte de aceeași aducere aminte pe care însușirile sale i-au asigurat-o pe deplin lui Giotto". Epitaful, compus în limba latină scandată de Angelo Poliziano sună, în transpunere ritmată românească, astfel :

Eu sînt acela, prin care pictura-n amurg renăscut-a,
A cărui mînă i-a fost, precît iscusită, ușoară.
Canoanelor artei i-am fost neabătutul din fire :
Și nimeni nicicînd n-a pictat mai mult și mai bine
ca mine.

Sau, poate, te miră-acest turn c-un clopot de bronz cum
răsună ?
Dar tot eu sînt cel de-l sorti a se-nălța pîn' la stele.
Sînt eu, în sfîrșit, Giotto, deci la ce vă-nșirai înc-atîtea ?
Cînd doar acest nume grăit va fi ca un cîntec prelung.

În ilustrarea artistului renascentist autentic, portretizîndu-i complexitatea și varietatea preocupărilor grave, Vasari scrie : „Uriaș este folosul pe care literele îl aduc

pretutindeni tuturor acelor artiști care își petrec vremea cu ele și îndeosebi pictorilor, sculptorilor și arhitecților, deschizîndu-le calea spre născocirea tuturor operelor pe care le vor executa. (—) Mai de preț ca orice pentru viața noastră este ca teoria și practica să meargă împreună, atît pentru că arta — cu ajutorul științei — se îmbogățește și se desăvîrșește, cît și pentru că sfaturile artiștilor învățați se bucură de mai multă încredere și dau rod mai bun decît vorbele sau lucrările celor ce nu cunosc altceva decît o simplă meserie, pe care o fac cînd bine, cînd rău. Că toate acestea sînt adevărate, se vede limpede în cazul lui Leon Battista-Alberti, care — învățînd limba latină și studiind arhitectura, perspectiva și pictura — a lăsat după el cărți, datorită cărora nici unul din artiștii de astăzi nu l-au putut întrece în ce privește scrisul, deși mulți la număr sînt cei care l-au întrecut în ceea ce privește practica."

Vasari îl privește pe Alberti cu același ochi cu care se privise pe sine însuși, autocritic, parcă asemuindu-și tipologia cu a acestuia : „De unde se vede că pentru cîștigarea faimei și a renumelui scrierile sînt cele ce au mai multă putere și mai îndelungă viață, deoarece cărțile ajung cu mai mare ușurință pretutindeni și pretutindeni capătă crezare, dacă sînt purtătoare de adevăr și lipsite de minciună. Nu-i deci de mirare că vestitul Leon Battista Alberti este mai cunoscut prin scrierile decît prin lucrările sale manuale. (—) În pictură, Leon Battista nu a creat opere mari și nici foarte frumoase, iar cele rămase de pe urma sa — deși puțin numeroase — nu sînt deloc desăvîrșite : ceea ce este firesc pentru că el s-a îndeletnicit mai mult cu studiile decît cu desenul."

Observațiile lui Vasari sînt întemeiate și obiectivate la fel ca în cazul propriu, întrucît personalitățile polivalente sînt pîndite, în anumite ramuri, de viciul superficialității și al diletantismului, din lipsă de timp și prin limita propriei naturi.

Această incompatibilitate umană a ubicvității, precum și limitele ființei umane încarcerate în bicisnicul trup, au fost mărturisite cu amărăciune de însuși Leon Battista Alberti (1404—1472) într-unul din sonetele sale : „Văzut-am luptător, de slăbiciune / Cuprins și de mînia care



Scanned with OKEN Scanner

sapă, / Și ochi văzut-am năpădiți de apă / Iscată din prea multă pasiune, / / Iubit ce din prea multă-amărăciune / Nu are bob de lacrimă-n pleoapă / Și om ce nu se uită la agapă, / Deși flămînd, cînd chinul îl răpune. / / Și vele zburătoare peste undă / Cum vîntul mult prea vajnic le scufundă, / Ogar fugind ca gîndul și-n zvîcnire / / Prea iute, parada-și scapă — o părere... Astfel natura pune-ntre putuere / Și rîvna multă o nepotrivire." (trad. C. D. Zeletin).

Într-adevăr, pasiunea lui Alberti pentru artele plastice a fost aprofundată prin studiile sale de la Florența, între 1434—36, dar atracția sa către studiul literelor și manifestarea lirică este la fel de vie, astfel că în 1441 instituie și organizează, tot la Florența, acel concurs de poezie cu premii *(Certame coronario),* cu tendința de a reliefa vigoarea și capacitatea expresivă a limbii italiene comune și neoplatonismul epocii, prin tematica impusă : „Despre prietenie".

În intenția lui Alberti, care-și alesese drept model celebrele *Jeux floraux,* periodicizate la Toulouse, era instaurarea unei tradiții similare la Florența, pentru propulsarea culturii și manifestărilor laice, dar greșeala inițială a fost aceea că toți componenții juriului au fost aleși tocmai dintre înalții prelați, care au boicotat acțiunea, nepremiind pe nimeni. Ecoul acestui pseudoconcurs, în ciuda faptului că nu s-a mai repetat, a rămas însă ca un permanent imbold spre cultivarea literaturii și limbii italiene populare.

Dealtfel, despre plăcerile și neplăcerile literelor *(Decommodis literarum atque incommodis)* scrisese Alberti încă din tinerețe (1428—32).

Distihul final din sonetul citat („Astfel natura pune-n-tre putere / Și rîvna multă o nepotrivire") îi arată frămîntările intense jugulate sub rigoarea măsurii, lupta intimă cu nenoima temperamentală și avîntul cunoașterii, factori care marchează în personalitatea acestui polivalent spirit tipologia renascentistă a „omului universal", tipologia umanistului pendulînd veșnic între erudiție și experiment, între concretețea operei și volatizarea ei în esență estetică, frămîntări pe care le vom mai regăsi aidoma la încă mulți alți artiști, dar cu precădere la



Scanned with OKEN Scanner

Leonardo da Vinci. Astfel scrie deosebit de importante studii și tratate în legătură cu artele plastice, teoretizînd pictura prin lucrările : *Elementi di pittura, De pictura* și *De punctis et lineis apud pictores* („Despre puncte și linii la pictor"), lucrări capitale în developarea artei moderne, precum teoretizează sculptura în lucrări de bază ca *De statua* („Despre statuie") și *De equo animante* („Despre calul însuflețit" — 1438).

Este demn de reținut faptul că, deși își publica operele științifice și teoretice în limba latină, ceea ce îi asigura o universalitate de auditoriu în lumea medievalității eclezi-aste, Alberti luptă totuși, după cum am văzut, pentru promovarea limbii vulgare în instituțiile de cultură, în vreme ce contemporanul său dinspre bătrînețe și într-un fel zis continuatorul vastei sale spiritualități, Leonardo da Vinci (1452—1519) se va declara de la bun început ca „om fără cultură" *(omo sanza lettere),* iar notele lui scrise în italiană au apărut postum, reunite pentru prima oară sub titlul *Trattato di pittura* (1656), interesînd însă, deo-potrivă la el, evoluția limbii italiene propriu-zise. În schimb, lui Alberti i se atribuise acea *Gramatichetta vaticana,* o scurtă gramatică aflată la Vatican, conside-rată cea dintîi asemenea lucrare în cultura italiană, prile-juită de invenția tiparului.

Vasari mai consemnează în biografia lui Alberti și alte informații : „În anul 1457, cînd germanul Johan Guten-berg a descoperit folositorul mijloc de a tipări cărți, Leon Battista a găsit și el — cu ajutorul unui instrument — mijlocul de a înfățișa perspectivele naturale, precum și de a micșora sau de a mări figurile ; toate lucruri origi-nale, folositoare artei și cu adevărat frumoase." Deși nu se știe precis la ce se referă Vasari în legătură cu acel instrument, totuși, din indicațiile date, se pare că e vorba despre invenția unui pantograf, instrument de neînlocuit și în tehnica de azi a proiectanților.

Interesul lui Alberti pentru meșteșugul tipografic se îndrepta îndeosebi către tehnică grafică și a ilustrației, care-și întrevedeau marile perspective publicitare. În domeniul arhitecturii, voluminosul său tratat, cuprinzînd zece cărți : *De re aedificatoria* („Despre arta construcției" — 1452) i-a atribuit faima unui proaspăt Vitruviu.



Scanned with OKEN Scanner

Autor al unor jocuri matematice *(Ludi mathematici)*, către 1448—50, încercase, la vîrsta de numai douăzeci de ani (1424) și pasiunea pentru teatru, fiind autorul unor comedii în limba latină, dintre care se citează *Philodoxeos*. Nu vom mai enumera diferitele lui tratate de etică umanistă și referitoare la dreptul civil, despre educarea copiilor *(De educandis liberis)* sau despre căsătorie *(De re uxoria)*, nici despre liniștea sufletului *(Della tranquillità dell' anima* — 1442) scris în vulgară ca și *Teogonio* (1444) sau despre familie *(Della famiglia* — 1440), despre gospodărirea casei *(De Iciarchia* — 1468) nici despre povestirea lui sarcastică în legătură cu moravurile *(Momus* — 1450), nu le vom aminti nici pe altele ce ne scapă acum, decît pentru a împovăra și mai mult extraordinara varietate a preocupărilor lui Alberti și uriașa lui strădanie, la care vom adăuga invenția camerei optice, pentru folosința pictorilor și a diferitelor instrumente pentru măsurători spațiale asupra munților și adîncimilor maritime, ce și-au vădit îndelung folosința.

Vom cita, însă, din Vasari următorul pasaj revelator în ceea ce ne privește : „A scris, de asemenea, un tratat de mecanică și o metodă de măsurat înălțimile ; Cărțile vieții în societate *(Libri della vita civile)* și cîteva lucrări despre dragoste, în proză și în versuri, fiind primul care a încercat supunerea versului italian la metrica latină, precum se poate vedea în acestă epistolă a sa : *Questa per estrema miserabile pistola mando / te che spergi miseramente noi* („Amarul, ultimul răvaș, azi îl trimit spre tine / Tu care-atît mă chinui, mă disprețui".)

Exemplificarea versificată a lui Vasari din epistola lui Leon Battista Alberti, deși succintă, își are importanța ei lingvistico-istorică, pentru că, după strădania așa-numitului de către Cadrucci „marele triumvirat florentin" (Dante, Boccacio, Petrarca) de a impune limba maternă italiană *(la volgare)* în literatură, ca fiind aptă și pe deplin îndreptățită de a exprima poezia cea mai distinsă și gîndirea cea mai elevată, iată că s-au găsit literați care să încerce altoirea acestei limbi chiar pe formele metrice vechi.

Se cuvine a fi menționat în acest sens și umanistul Leonardo Dato (1408—1471), care a participat la con-



Scanned with OKEN Scanner

cursul poetic florentin *Certame coronario,* unde, după cum am văzut, autoritatea juriului ecleziastic a refuzat decernarea premiilor, întărind îndoielile lui asupra capacității artistice a nobleței literare a limbii romanice naționale, contestîndu-i, deci, viabilitatea istorică și resursele culturale. Opera poetică a lui Leonardo Dati a fost ilustrată prin poemul latin *Tropheum Anglaricum,* în care este cîntată bătălia dintre francezi și spanioli, temă pe care o vom reîntîlni la Leonardo da Vinci, care, în 1503, primește însărcinarea de a picta un perete în Palazzo Vecchio, la Florența *(Bătălia de la Anghiari)* în concurență cu Michelangelo. Tot Leonardo Dati se mai remarcă și printr-un comentariu critic asupra poemului scris de Matteo Palmieri *La città de vita* (1464, dar publicat abia în 1927), operă imitativă după *Divina Comedie* favorabilă doctrinei teologale prin asimilarea filosofiei neoplatoniciene.

Toate aceste informații adăogite aici cată a fi, de fapt, implicate în complexul proces denumit *questione della lingua* („chestiunea limbii") cu discuții ce s-au perpetuat timp de secole, culminînd cu acel „purism" proclamat de Pietro Bembo (1470—1547) în *Prose della volgar lingua* („Proze asupra limbii comune" — 1525) fixînd ca normativă limba marilor scriitori din secolul lui Dante, idee care preconizează și determină înființarea la Florența a vestitei *Accademia della Crusca* (1582) care-și propune selectarea scriitorilor și operelor demne de proliferare, eliminînd pe cele inutile („Academia / sortării / tărîțelor").

Importanța acestei Academii stă în longevitatea ei seculară ca instituție de prim rang în cultura Italiei și, în pofida faptului că a avut mari adversități (fiind desființată în 1779 de către marele duce al Toscaniei și reînființată în 1805 de Napoleon) ea se impune prin publicarea unui „Vocabular al limbii italiene" *(Vocabolario della lingua italiana* — 1612), iar, după 1923, își reconfirmă funcționalitatea ca Institut de studii filosofice, în atenția căruia intră vechile texte.

Printre umaniștii secolului al XVI-lea care au urmat unele preocupări și idei ale lui Leon Battista Alberti, se numără și Claudio Tolomei (1492—1557), jurist și literat,



Scanned with OKEN Scanner

care se interesează și de problemele grafiei italiene, participînd cu dialogul *Il Polito* (1525), de asemenea în „chestiunea limbei, prin dialogul *Il Cesano* (1555), se pronunță pentru consacrarea dialectului florentin-toscan în exercitarea limbii literare, iar în ceea ce privește poezia și noile probleme iscate, ia atitudine asemănătoare celei a lui Alberti, prin *Versi e regole della nuova poesia toscana* („Versuri și reguli ale noii poezii toscane“ — 1539), propunînd poeților însușirea pe mai departe a modelului de versificație latin, bizuit pe cantitatea silabelor și nu pe ritmicitatea impusă de accentul tonic.

În cartea eseistică a lui Karl Vossler : *Die Romanische Welt* („Lumea romantică“ — 1965) există un important capitol despre „geneza formelor poetice romanice“ în care sînt analizate și privite amănunțit toate aceste încîlcite probleme, de unde extragem următorul text edificator : „Pe de altă parte, latina literară, pe lîngă simțul său rafinat al metricii, a mîntuit, firește, în mod ingenios, și ascensiunea și coborîrea accentului principal, numai că n-a făcut din curbele de accentuare baza versificației clasice. La nevoie, cu materialul linguistic latin literar s-ar putea confecționa versuri ritmice după maniera romanică, iar cu materialul romanic versuri metrice după maniera latină literară sau grecească. Uneori s-a și făcut acest lucru, dar fără succes. Ba suna grosolan, ba suna afectat, pe scurt barbar, fie în mod neglijent, fie forțat. Dacă izbutim să explicăm cum și de ce se produce această impresie de lucru barbar — de care maestrul ciclului de *Odi barbari,* Carducci, era atît de conștient — putem spera să dăm de urma corelației firești sau vii dintre limbă și forma poetică.“

Transferînd în limba română acele „Ode barbare“ carducciene, eu însumi am simțit dificultățile acestui exercițiu ce ar părea într-adevăr „barbar“ pentru urechea avizată a unui poet latin, într-o mixtură de metru antic și tentație accentuală modernă. Transpun alăturat poemul de deschidere al ciclului respectiv, datat 5—7 noiembrie 1875 :



Scanned with OKEN Scanner

Urăsc vetusta poezie : oferă
prea lesne plebei coapsa-i flască, fără
a palpita-n deprinsa-mbrățișare
se-ntinde, doarme.

Vreau strofa aţintită, săltăreaţă
picioru-i ritmic atingînd în tacturi :
de áripe-o culeg din zbor, se-nvîrte
cu-mpotrivire.

Așa-n strînsoare drăgăstos silvanul
zbate-o bacantă sus pe ninsul Edon :
înfloritorul piept mai drag, mai dulce-i
săltînd cuprins,

sărut și țipăt se-mpreun pe buza
focoasă : rîde marmoreea frunte
la soare, plete-n unde lungi prelinse
freamătă-n vînturi.

Voi cita un fragment de început și din *Alle fonti del Clitunmo* („La izvoarele Clitumnului“ — I, IV), pentru a vedea universul antic evocat în peisajul modern :

Încă din munții ce-mpîcliți își clatin
frasinii-n vînt susurător și-alungă
prin aer iasmul proaspăt, păduratec
de sălvii, cimbri,

scoboară-n umedul amurg, Clitumne,
turme-nspre tine : flăcăiandrul umbru
mioara îndărătnică ți-afundă
în val, cînd, iată



Scanned with OKEN Scanner

spre el, din sînul oacheșei lui mame,
ce stă desculță-n prispă și tot cîntă,
un prunc se-ntoarnă și cu bucălatul
obraz surîde ;

pe gînduri, tatăl, tot cu piei de capră
încins pe șolduri ca anticii fauni,
își mînă carul încrustat, frumoșii
zdraveni juncani,

frumoși juncani cu piepturi largi pătrate,
arcați în creștet cu lunate coarne
cu ochi duioși, codalbi, precum blajinul
Virgil dorise.

În timp ce-ntunecați afumă norii
peste-Apenini : larg, austeră, verde,
de sus din munții ce scoboară-n ceruri
Umbria veghează.

Salut ; Umbrie verde, și tu, zeul
purei sorginți, Clitumn ! Eu sînt în suflet
patria veche, zboară pe-arsa-mi frunte
zeii italici.

Carducci identifică, hiperbolic, copilăria generației sale cu aceea a vechii Italii, vizitînd în 1876 micul templu roman, bine păstrat chiar și astăzi, închinat divinității fluviale Clitumn (rîu din Umbria, numit azi Maroggia), ale cărui ape strălimpezi fuseseră descrise și de către Plinius cel bătrîn.

Întoarcerea poetului modern la acele izvoare coincide și cu preluarea formelor antice de versificație, deși incomode.

Ne amintim cu plăcere versificațiile de acest gen exersate cu aplomb de către Eminescu și îndeosebi acea *Odă*

*(în metru antic),* datată 1883, decembrie, cam în aceeași perioadă în care Carducci își definitiva „odele barbare" și își scria ciclul celor douăsprezece sonete, intitulat *Ça ira,* prevestitor al unei noi epoci istorice („Cînd Wolfgang Goethe, dintr-un grup obscur / Păşind, grăieşte : 'N lume, azi, de-aicea, / Istoria cea nouă va să-nceapă !")

Rolul de *poeta vates* al noii Italii și romantismul său revoluționar s-a manifestat, așadar, din plin în toată literatura propulsată de Carducci la sfîrșitul secolului trecut și către începutul imediat al secolului nostru, iar zbuciumul său novator este evident nu numai în planul patriotismului său înflăcărat din literatura ideologică ci și în preocupările sale directe, formale, asupra versificației și conținutului liric, considerînd poetul drept un factor activ și atletic, similar simbolicei figuri a zeului Vulcan, pururi creator în forja minții sale, așa cum este el titanic portretizat în *Congedo* (august, 1873), pe care l-am transpus astfel :

## BUN RĂMAS

Nu, poetul, vulg neghiob,
Nu-i un rob,
Caraghioasă tîrîtură
Cărînd blide pe la mese,
Ce se-alese,
Ciugulind, c-o frimitură :

Nici măcar un pierde-vară
Ce-ntr-o doară
Dă cu capu-n bagdadii
Și cu nasu-n sus, prostește,
Tot ochește
După-arhangheli și scatii.

Nici nu-i grădinar să care
Bălegare,



Scanned with OKEN Scanner

Viață plăsmuind din ele,
pentru domnii din elită
Conopidă,
Pentru doamne — viorele.

Ci poetu-i faur mare
Care are
Mușchii din oțel călit,
Capul mîndru, gît robust,
Nud la bust,
Braț puternic, ochi țintit.

Pasărea de-abia ciripă
Și-nfiripă
Zîmbet zorii-n deal, că-nvie
Cu-al său foi — sărbătorește —
Foc stîrnește
Munca-ncinsă-n făurărie.

Flacăra se-nvăpăiază,
Scînteiază
Rumenă-n cutez sălbatic
Și-acum șuieră-acum muge,
Acum fuge
Răbufnind peste jeratic.

Nu știu ce-ar putea să fie ;
Domnul știe,
Trudei sale-ocrotitor,
Zvîrle-n vipiile-ardente
Elemente
De gîndire și amor.

Amintirile le-aruncă,
Glorii, încă
Din străbuni și-ai lui rămase,



Scanned with OKEN Scanner

Tot trecutul, viitorul
În izvorul
Scurs incandescentei mase.

Și-apoi, dă-i pe nicovală
Și-o domoală,
Cu barosul greu asudă !
Bate, cîntă ! Suie, soare,
În splendoare,
Pe-a lui frunte și-aspra-i trudă !

Bate ! Pentru libertate !
Iată spade,
Iată scuturi fortăreții ;
Și cununa de victorii
Pentru glorii,
Diademe frumusețiii.

Bate ! Iacătă-ncrustații :
Au penații
Chivot pentru ritul lor ;
Trepiede si altare
Frize rare,
Cupele ospețelor.

Pentru sine, bietu-și gată
O săgeată
De-aur, zvîrle-n nori cu ea ;
Vede cum în slăvi transpare
Lucitoare,
Și e vesel și-alt nu vrea.

Acest *Congedo* din cartea a IX-a a *Rimelor noi*, novator prin ritmicitate și promptitudinea rimelor, este, de fapt, un „bun rămas“ adresat poeziei metrice antice, consacrînd definitiv noul principiu formal al poeziei



Scanned with OKEN Scanner

ritmice și pregnant rimate, deși vigoarea modelelor antice este păstrată în arhetipurile corporale („Ci poetu-i faur mare / Care are / Mușchii din oțel călit / Capul mîndru, gît robust / Nud la bust, / Braț puternic, ochi țintit").

Privitor la rimă, se citează încă din exercițiile lui Enius un exemplu de excepție în poezia clasică latină : *Celum nitescere, arbores frondescere / Vites laetificae pampinis pubescere, / Rami bacarum ubertate incurvescere* (cerul strălucește, copacii înfrunzesc / Vrejurile viței de vie, dătătoare de bucurii, cresc, / Belșugul poamelor încovoaie ramurile" — *Scenica,* 151), dar, deși cunoscută, rima nu era pe gustul anticilor. Rimeurii medievali îi vor da curs însă cu frenezie, îmbunătățindu-i calitatea și efectul sonor scontat, efect folosit adesea și în scopuri pur mnemotehnice, fapt care o va impune și scolasticilor, pentru ca mult mai tîrziu să-și păstreze doar importanța ei muzicală sau culoarea inefabilă, în poezia simbolistă. În orice caz, folosirea ordonată a rimei a impus un ritm ordonat și ideilor poetice, intervenind, prin impulsul ei intensiv, ca o bielă ordinatoare într-un nou mecanism dinamic, iar montura ei a devenit din ce în ce mai scăpărătoare și prețioasă, îndeosebi în cizelura sonetului.

*
* *

Așadar, lăsînd deoparte „chestiunea limbii" a cărei rit de asemenea schimbări structurale, mai cu osebire sub rit de asemenea schimbări structurale, mai cu osebire sub aspectul formal atribuit versificației, unde măsura cantitativă și metrică avea să fie înlocuită prin impulsivitatea ritmică modernă și apariția rimei, consacrîndu-se, la instaurarea Renașterii, modelul liric absolut al Sonetului.

În ceea ce privește artele plastice, *studiul corpului uman* și al dimensiunilor sale armonioase trece pe primul plan în preocuparea artiștilor, iar imaginea lui se exprimă, ca și armonizarea antică a vorbirii, prin *cantitate* și *metrică.* Totdeodată, *studiul compozițional* și al *ordonării figurilor* în pagină sau tablou, necesitînd anumite *raportări* și *dimensionări* poziționale, au incitat



Scanned with OKEN Scanner

rezolvarea *construirii spațiului* infinit într-o expunere și exprimare limitate.

Pentru umanistul renascentist, personalitatea umană este privită în integritatea ei zămislitoare, de noi lumi și universuri, pornind în primul rînd de la propriul corp, după cum atenționa Leon Battista Alberti : „Corpul se va preface în pulbere, dar atîta timp cît respiră, a-l disprețui înseamnă a disprețui viața. Din contra, înțelepciunea este să ne iubim corpul, să-l menținem sănătos, să scoatem din el boala cu fierul și focul.“

Aceste precepte se regăsesc incluse în sonetul ritornelat scris marginal pe un desen de arhitectură al lui Leonardo da Vinci, singura lui notație poetică, avînd caracter pedagogic comportamental și igienist : „Vrei sănătate ? Ține-această normă : Să nu mănînci de nu ți-e foame, Cată / Să nu cinezi. Să-ți fie mestecată / Mîncarea și să aibă simplă formă // Cînd leacuri iei — greșeala e enormă ! / Evită atmosfera grea, stricată. / Și somnul ziua, furia turbată / Și orișicînd poziția diformă, // Nu sta flămînd. Stomacul nu se-ndoapă. / Nu-ți amîna, nici nu grăbi ieșirea. / Bea cu măsură vin și fără apă. // Nu sta cu burta sus, adus de spate. / Cînd faci mișcări să nu te-ntreci cu firea, / Întinde-ți noaptea-nvelitori bogate. // Odihnă și în minte veselie. / Fugi de desfrîu. Dieta lege fie.“ — (trad. C. Zeletin).

Trebuie recunoscut că un asemenea sonet e memorabil oricînd și de către oricine.

În privința sănătății și forței fizice a lui Leonardo, Vasari scrie la biografie : „Cu înfățișarea sa strălucit de frumoasă, el liniștea orice suflet — oricît de trist ar fi fost acela — iar cu vorba putea să-l îndrepte încotro voia el, chiar pe cel mai îndărătnic. Numai cu mîna dreaptă, putea să îndoaie o limbă de clopot sau o potcoavă, ca și cum ar fi fost făcute din plumb. (—) Îi datorăm lui Leonardo cunoașterea anatomiei cailor și o mult mai desăvîrșită cunoaștere a anatomiei omenești ; pentru atîtea dumnezeiești însușiri — cu toate că a lucrat mai mult cu vorba decît cu fapta — numele și gloria sa nu se vor stinge niciodată.“

Privitor la aplicativitatea cunoștințelor din domeniul anatomiei cabaline, tot Vasari ne relatează : „În timp ce

se îndeletnicea cu această operă, Leonardo i-a propus ducelui să facă un cal de bronz de o mărime nemaivăzută, pentru a așeza pe el o statuie care să veșnicească amintirea ducelui. L-a și început, dealtfel, dar de o asemenea mărime, încît n-a izbutit să-l termine niciodată ; cum însă părerile oamenilor — și așa, destul de felurite — sînt uneori, din pricina pizmei, pline de răutate, sînt unii care socot că Leonardo începuse și această operă — la fel cu toate celelalte — pentru a nu o termina niciodată, întrucît, fiind de o asemenea mărime, s-ar fi ivit greutăți de necrezut la turnarea într-o singură bucată ; s-ar putea crede însă că unii socotiseră astfel și fiindcă văzuseră că multe din lucrările lui Lionardo rămăseseră neterminate. Se poate crede, însă, — și pe bună dreptate — că sufletul său, plin de măreție și strălucire, dorind prea multe, nu le putea înfăptui, căutînd fără răgaz să adune strălucire peste strălucire și desăvîrșire peste desăvîrșire, ajungînd astfel ca opera să fie *ritardato dal desio* („întîrziată de către dorință"), cum spunea Petrarca. Nu-i mai puțin adevărat că toți cei ce au văzut uriașul model, făcut de Leonardo din pămînt socot că nu au văzut niciodată un lucru mai frumos sau mai măreț ; el a dăinuit pînă în ziua în care francezii, conduși de regele lor Ludovic, au venit la Milano și l-au distrus. A dispărut de asemenea și un mic model din ceară, socotit ca desăvîrșit, precum și o carte cu privire la anatomia calului, rod al studiilor sale."

Au rămas, însă, păstrate în diverse biblioteci și colecții, numeroase desene cu poziții, atitudini și mișcări ale acestui animal, studiat cu mare iubire și artă, așa cum o mai făcuse și Leon Battista Alberti prin *De equo animante* („Despre calul însuflețit"). Modelul calului davinician, care tindea să se alăture marilor minuni și monumente ale omenirii, deși părea o nenoimă imaginativă, reclamînd dimensiunile unui veritabil cal troian, în viziune modernă, mai implica, pe de altă parte, și o altă nenoimă — aceea a mijloacelor ciclopice de construcție, unde Leonardo se bizuia, probabil, pe descoperirile și invențiile sale nenumărate, pentru că, după cum se specifică tot Vasari : „Nu trecea o zi fără să facă modele și desene pentru a putea netezi cu ușurință munții și a-i

găuri, spre a putea trece dintr-o parte într-alta, iar cu ajutorul pîrghiilor, al troliurilor și al cricurilor arăta că se pot ridica și muta din loc greutăți uriașe ; închipuia de asemenea mijloace pentru curățirea porturilor și pompe pentru îndepărtarea apelor din locurile joase, ca unul al cărui creier nu înceta niciodată cu născocirile de tot felul, numeroase desene — rod al trudei și gîndurilor sale — aflîndu-se astăzi răspîndite printre artiștii noștri, din ele văzînd și eu destul de multe. Nu mai spun că a pierdut vremea desenînd tot felul de încolăciri de frînghii, așezate astfel încît să umple un cerc ; un asemenea desen, deosebit de greu și foarte frumos, se află gravat, iar în mijloc stau scrise aceste cuvinte : „*Leonardus Vinci Academia.*“

În privința admirației pe care o avea Leon Alberti față de trupul omenesc, cît și față de cel cabalin, trebuie spus că el îmbina aceste două admirații, reunite într-o pasiune activă : echitația, pe care o practica împreună cu scrima, luptele, alpinismul și vînătoarea, asemenea unui pentatlonist de performanță din zilele noastre.

Proporțiile și dimensiunile armonioase ale corpului omenesc și-au căutat dintotdeauna canoanele în operele artiștilor, după cum am menționat în legătură cu anticul Policlet, pomenit cu admirație de Petrarca. În Renașterea pretimpurie operele pictorilor pînă la Piero della Francesca oscilau între două tipologii umane canonizate, care apar astfel distincte în studiul profesorului Henri Faillon despre *Piero della Francesca* (1952 : „La Florența mi se pare că există două canoane folosite uneori simultan de aceiași pictori : tipul *prelung*, moștenit de la tradiția bizantinilor din Toscana, zvelt, delicat, cu cap mic, el se pretează mlădierilor și chiar în imobilitate sugerează mișcarea (figurile lui Botticelli sînt cea mai înaltă expresie) ; pe de altă parte, tipul pe care putem să-l numim *pătrat*, care nu este obligatoriu scund, cu umeri lați, cu membre puternice, din care Giotto ne-a lăsat admirabile exemple, blocuri ușor degroșate, de o mare robustețe și care, chiar în mișcare, sugerează stabilitatea.“

Pe de altă parte, concepția pur cromatică a pictorilor bizantini de formația lui Teofil este confruntată cu noua

concepție a desenului riguros după natură, impusă de Giotto.

Tratatul lui Alberti : *De pictura* (1453) apreciază limitele picturii (planul) mai stînjenitoare decît acelea ale sculpturii (relieful), îndemnîndu-i pe pictori să facă și modelaj, pentru a descoperi dimensiunile pe care le propune lumina în situații variabile.

Precizînd că fiecare obiect ocupă un loc în spațiu, reprezentat printr-o *circumscriere*, iar asamblarea și coordonarea acestor „circumscrieri" reprezintă o *compoziție*, pentru determinarea exactă a culorilor și calităților diverselor suprafețe, pictorul trebuie să se preocupe de „receptarea luminilor" a căror diferențiere coincide cu aceea a obiectelor. Acest indicativ schimbă total premisele picturii existente pînă atunci și, de unde volumele exprimate pînă atunci erau niște valori plate și placate arbitrar, într-o concepție decorativistă și profană, de acum încolo circumscrierea spațială va avea nevoie și de o nouă știință a creației, bizuită pe geometrizare savantă și necesitatea perspectivei, inclusă studiului de zi cu zi.

Cunoștințele renascentiste asupra perspectivei porneau de la optica lui Euclid, denumită *perspectiva naturalis*, prin aplicarea procedeelor geometrice și matematice la proiecțiile cu caracter artistic și arhitectonic ; contribuind la determinarea și legiferarea ei practică prin aportul unor artiști savanți, de talia lui Filippo Brunelleschi, Leon Battista Alberti și Piero dela Francesca. Acesta din urmă scrie între 1470—1490 tratatul *De Prospectiva pingendi* („Perspectiva în adîncime"), tipărit abia în 1899.

Sintagma geometrică a „piramidei văzului", folosită chiar de către Euclid, stă la baza metodei elaborate de Brunelleschi asupra perspectivei proiectată cu ajutorul celor două coordonate esențiale (orizontala și verticala) și prin proiecția paralelă a liniilor de fugă.

În acest chip, suprafața oricît de mică a unui tablou poate include cu precizie matematică întregul orizont, devenind, așa cum certifică Alberti : *una finestra aperta dove io miri quallo que quivi sara dipinto* („o fereastră deschisă prin care privesc ceea ce este pictat pe ea").

Această perspectivă artistică *(artificialis)* prin folosirea acelei „proiecții paralele", metodă cunoscută și de con-

structorii din breslele anterioare, a dus la conceptul științifizat de *Construzione legitima* („construcția legitimă"), pe care Alberti a simplificat-o printr-un cub al perspectivei construit pe o bază împărțită ca tabla de șah, punctul cel mai important rămînînd să fie aprecierea corectă a raccourci-ului pătratului de bază.

Cea dintîi aplicare cu indicatorii științifici a noii metode perspectivale în tehnica picturii este considerată o frescă a lui Masaccio, reprezentînd Sfînta Treime la Santa Maria Novella din Florența (1427). Impresia esențială pe care o comunică picturile lui Masaccio este aceea că ar picta „în relief", amintind meșteșugul sculptorilor în aprofundarea basoreliefurilor. În biografia lui Masaccio, pictor din San Giovanni di Valdarno, Vasari a recunoscut cu totul elogios meritele acestui pictor novator, care, din păcate, avea să se stingă la o vîrstă prea tînără, douăzeci și șase de ani, cam pe la 1429. Iată caracterizările lui Vasari asupra desăvîrșitului artist : „Masaccio, studiind fără răgaz, a învățat atîta, că poate fi numărat printre cei dintîi care, în mare măsură, au eliberat arta de înțepeneala, stîngăciile și greutățile care o copleșeau ; tot el a fost primul care le-a dat personajelor sale o ținută frumoasă, mișcare, noblețe și vioiciune precum și *un oarecare relief, apropiat, într-adevăr, de cel firesc lucrurilor pe care — pînă la el — nu le mai făcuse nici un alt pictor.*"

În alte paragrafe, Vasari subliniază : „A lucrat cu multă sîrguință și a învins cu iscusință și în chip minunat *toate greutățile perspectivei.* A căutat, mai mult decît alți maeștri *să-și picteze personajele goale și în perspectivă,* lucruri puțin obișnuite înainte de el" (—) „În biserica Santa Maria Maggiore, într-o capelă micuță de lîngă sacristie, a pictat, într-un singur tablou, patru sfinți, atît de bine executați, *încît par să fie în relief ;* în mijlocul aceleiași biserici a pictat-o pe Santa Maria delle Neve ; a făcut, de asemenea și portretul papei Martino, în mărime naturală, cu o sapă în mînă, însemnînd cu ea temeliile bisericii ; alături de el, se află împăratul Sigismondo al II-lea. Într-o zi, Michelangelo, împreună cu care priveam această operă, a lăudat-o mult, adăugînd apoi că



Scanned with OKEN Scanner

personajele de mai sus trăiau încă pe vremea lui Masaccio."

Despre o altă pictură a lui, Vasari spune : „Masaccio a mai dat dovadă de o *minunată pricepere a perspectivei*, micșorînd de jos în sus, toate cele înfățișate."

Este amintită cu venerație Capela de' Brancacci din biserica del Carmine de la Florența, unde Masaccio a continuat frescele începute de maestrul său Masolino da Panicale, terminate, după moartea prematură a lui Masaccio de către Filippino Lippi. Metodele inedite și exemplificatoare au suscitat un deosebit interes, marcat de Vasari : „Iată de ce, pînă în ziua de astăzi, nenumărați desenatori și maeștri au vizitat necontenit această capelă în care se mai află și alte chipuri pline de viață și atît de frumoase, încît se poate pe bună dreptate spune că nici un alt maestru din acele vremuri nu s-a apropiat de artiștii din zilele noastre mai mult decît Masaccio. Tocmai de aceea, truda sa merită oricîte laude, îndeosebi pentru că, prin măiestria sa, *a dat naștere frumoasei maniere a vremurilor noastre*."

Pentru a deprinde această „frumoasă manieră a vremurilor noastre", Vasari înșiruie o impresionantă listă cu personalități artistice de prim rang ale Renașterii, care „n-au șovăit să vină în această capelă pentru ca, studiind personajele lui Masaccio, să-și însușească de la ele învățăturile și canoanele măiestriei." Redăm această listă, cu totul somptuoasă, a celor care „au ajuns maeștri de seamă, stăpîni pe arta lor, așa cum au fost : Fra Giovanni della Fiesole, Fra Filippo, Filippino — care a terminat capela — Alesso Baldovinetti, Andrea del Castagno, Andrea del Verrochio, Domenico Ghirlandaio, Sandre di Botticello, Lionardo da Vinci, Pierro Perupino, Fra Bartolommeo di San Marco, Mariotto Albertinelli, dumnezeiescul Michelangelo Buonarroti. Raffaelo da Urbino însuși — a cărui frumoasă manieră are începuturile tot aici — Granaccio, Lorenzo di Gresi, Ridolfo del Grillandaio, Andrea del Sarto, Rosso, Franciabigio, Baccio Bandinelli, Alonso Spagnolo, Iacopo da Pontormo, Pierino del Vaga și Toto del Nunziata". În compoziția „Închinarea Magilor" (Uffizi, Florența, (1481—1482) proiectată de Leonardo da Vinci, se poate deosebi foarte limpede, la arhitectura de

fundal, aplicarea metodei prescurtate de perspectivare, teoretizată de Leon Battista Alberti.

În legătură cu moartea pretimpurie a lui Masacci, Vasari ne mai relatează în stil gazetăresc autentic : „Dar, cu toate că lucrările lui Masaccio s-au bucurat întotdeauna de multă prețuire, mai sînt unii cărora li se pare — ba alții chiar o cred cu tărie că el ar fi cules mult mai multe roade pe ogorul artei, dacă moartea, care l-a izbit la douăzeci și șase de ani, nu l-ar fi răpit atît de curînd. Fie din pricina pizmei, fie pentru că lucrurile frumoase sînt de obicei trecătoare, el a murit în plină înflorire ; și a pierit, dealtfel, atît de pe neașteptate, încît unii au socotit că otrava a fost aici mai vinovată decît orice altă întîmplare. Se zice că, aflînd de moartea lui Masaccio și fiind cuprins de o durere copleșitoare, căci trudise vreme îndelungată pentru a-i lămuri multe reguli de perspectivă și arhitectură, Filippo di ser Brunellesco ar fi spus : „Am suferit o pierdere uriașă prin moartea lui Masaccio."

Gelozia meșteșugărească, despre care vorbește atît de deschis Vasari, precum și bănuielile sale cu otrăvirea lui Masaccio, pe lîngă relatarea unui fapt de senzație scriitoricească, trebuie privite în conjunctura lor de epocă și atribuite acelei atmosfere de taină și secret profesional ce învăluia noile descoperiri și sistematizări științifice din domeniul artelor plastice, așa cum lumea civilizată va cunoaște „secretul de fabricație" și „spionajul economic", într-o concurență a monopolurilor comerciale, industriale sau de exploatare sistematizată.

Constituirea luminii drept obiect principal al studierii picturii, cum teoretizase Alberti, își află în pictură la fel de teoretică a lui Piero della Francesca valențe și rezolvări inedite. Astfel, în privința circumscrierii suprafețelor în compoziția unui tablou, desenul precis al figurilor și obiectelor nu se mai face în maniera cunoscută a decupajelor bine conturate ci, dimpotrivă, tocmai prin linii foarte suave, conturul fiind marcat printr-un flux luminos special dirijat, care încadrează volumele printr-o delicată tangență. Observațiile profesorului Henri Focillon ne sînt folositoare aici : „Fără această armătură, corpurile, moi, neconsistente, trebuie să fi părut la început larvare. De aceea, în locul fisurii, rupturii, golu-



Scanned with OKEN Scanner

lui, Piero își bordează figurile cu un chenar luminos, care pare a le lumina razant. Piciorul stîng al lui Set, din *Îngroparea lui Adam,* sau fusta și gîtul reginei, din *Vizita reginei din Saba la regele Solomon,* de exemplu, sînt accentuate nu printr-un contur negru, ci printr-un cerc extrem de luminos care, în același timp, armonizează figurile izolîndu-le. Este o dovadă interesantă a legăturilor dintre Piero și Alberti. Alberti nu vorbește de o zonă luminoasă care să sublinieze conturul ; Piero merge cu analiza mai departe și descoperă acest procedeu. Al doilea element al artei de a picta este, după cum am văzut, *compoziția.* Ea nu este, cum va deveni mai tîrziu, ilustrarea mai mult sau mai puțin dramatică a unui subiect literar. Scopul cercetării sale se află în întregime în vizibilitatea sa. Compoziția reprezintă un raport de suprafețe și grupe de suprafețe. În *Botezul lui Cristos* sau în *Îngroparea lui Adam,* Piero ilustrează admirabil acest principiu. Venturi notează : „Întreaga artă a autorului are în vedere o compoziție de suprafețe care reprezintă o frumusețe în sine, precum fațetele unui diamant."

Pentru a completa aceste observații remarcabile asupra lui Piero della Francesca, vom cola unele prețioase, deși particulare, informații ale lui Vasari : „Se păstrează totuși și unele scrisori ale sale, cu privire la geometrie și perspectivă, în care nu s-a arătat mai prejos decît cei din vremea sa, sau chiar din oricare alte vremuri, după cum o vădesc toate lucrările sale, bogate în perspective și îndeosebi — un vas lucrat în suprafețe pătrate, dar în așa fel, încît gura și fundul i se văd și din față și din spate și din lături, lucru într-adevăr uimitor, cu atît mai mult cu cît fiecare amănunt este lucrat cu cea mai mare îngrijire, iar contururile, în cerc, micșorîndu-se cu multă grație."

Asemenea efecte optice, care imită mișcarea reală dar și aparentă a obiectelor în spațiu, sînt cunoscute în curentele moderne de artă plastică sub numele de op-artism, dar la epoca respectivă ele stimulau obsesia magică și invocau supranaturalul.

Cît privește tratatele lui Piero della Francesca, ele sînt în număr de două, adăugîndu-se la cel pomenit (*De prospectiva pingendi* și *Libellus de quinque corporibus*

*regularibus* („Cărticica celor cinci reguli asupra corpurilor").

Referitor la aceste prețioase lucrări de taină meșteșugărească, Vasari furnizează amănunte iar senzaționale „acela care trebuia să nu cruțe nici o sforțare pentru a-i spori gloria și strălucirea numelui — căci de la el învățase toate cîte la știa — a căutat, ca un nelegiuit și ticălos ce a fost, să facă să dispară numele lui Piero și să atragă pe nedrept asupra-și cinstea care i se cuvenea numai acestuia, publicînd sub numele său — adică acela de Fra Luca del Borgo — toată truda acelui bătrîn cumsecade, care, în afara științelor mai sus pomenite, s-a arătat a fi deosebit de înzestrat și în pictură".

Vasari se referă la Fra Luca Pacioli, autorul tratatului *Divina Proportione,* adresîndu-i acuzații considerate ca neîntemeiate, dar patima lui condamnabilă pare însuflețită de același consens al păstrării secretului noutăților artistice din acea epocă.

Păstrarea unui asemenea important secret s-a dovedit, prin însăși esența lucrurilor, foarte șubredă, devenind un fel de secret al lui Polichinelle, de vreme ce îl împărtășiseră atît de mulți artiști. Într-adevăr, iată ce ne dezvăluie Jan Bialostocki în a sa „O istorie a teoriilor despre artă (sec. XV—XX)" — Ed. Meridiane, 1977 : „Așadar, Dürer a obținut ceea ce dorea, știința al cărei conținut m-am străduit să-l prezint cît mai pe scurt în rîndurile de mai sus. În manuscrisele londoneze ale lui Dürer se află numeroase formulări referitoare la perspectivă care, așa după cum aminteam mai sus, erau preluate, în cea mai mare parte, din Euclid, dar se deschid cu cîteva fraze generale despre caracteristicile perspectivei care vădesc o uimitoare asemănare cu formulările lui Piero della Francesca." și Jan Bialostocki exemplifică textual și concludent. În prealabilul acestor confirmări, care nu dezleagă totuși misterul itinerant al parvenirii „secretului", autorul *Istoriei* respective, parcă vroind să continue o anchetă deschisă de însuși Vasari, își exprimă dubiile și bănuielile, epuizîndu-și spectaculos supozițiile : „Nu s-a putut stabili cine l-a inițiat pe Dürer în problemele perspectivei la Bologna. Era fără îndoială cineva căruia îi erau cunoscute formulările lui Piero della Francesca



Scanned with OKEN Scanner

Alberti, ca și metoda lui Leonardo de construcție geometrică a umbrelor aruncate de obiecte (căci aceasta se găsește mai tîrziu în scrierile lui Dürer). A fost propus de către Ephroussi însuși Leonardo — idee care nu poate fi acceptată din considerente istorice și „tehnice". Alte două propuneri — cea a lui Luca Pacioli, sugerat de Stechow, și a lui Donato Bramante, au la fel de puține șanse de probabilitate. Panofsky consideră, pe bună dreptate, că „toate cunoștințele dobîndite de Dürer de la profesorul său bolognez puteau să fi aparținut multor teoreticieni și artiști ai acelor vremuri, rămași necunoscuți nouă."

„Polițistul" respectivului „caz" e sortit să rămînă pururi nedezlegat, într-un registru al unei epoci în care arta se făcea încă „pe furate". Se poate spune că pînă și termenul sintetizator de „renaștere" atribuit îndeosebi lui Vasari și-a avut tribulațiile și bănuiții lui, după cum cercetează Viktor Lazarev în „Originile renașterii italiene — protorenașterea" (Ed. Meridiane — 1983) : „Activitatea acestor maeștri este privită de Vasari ca fiind orientată spre perioada de „creștere", în „înnoire" și de „renaștere". Vasari este unul dintre primii autori care introduc termenul de „rinascità". Cu toate că acest termen figurează deja la Dürer („die itzige Wiedererwachung"), la Melanehton („renascentia studia") și la Machiavelli („Romarinata"), care îl folosesc pentru caracterizarea înviorării ce are loc în cultura secolelor XIV—XVI, singur Vasari a știut să-i găsească o explicație plauzibilă. La el, acest termen decurge logic din tabloul general al dezvoltării artei italiene pe care a descris-o în monumentala sa lucrare. Istoricul Lazarev omite din această înșiruire pe un important contemporan al lui Vasari, anume Giambattista Galli (1498—1563), invocat în altă ocazie, care, prin a sa *Vite di artisti* („Viețile artiștilor, ante 1550") comunică o suită de biografii, începînd cu Cimabue, pe care-l consideră drept promotorul renașterii artelor din Italia, pînă la contemporanii săi, ideile lui principale fiind absorbite în opera lui Vasari.

Personalitatea marcantă a cizmarului autodidact Giambattista Galli se manifestase, dealtfel, și în alte

ramuri, fiind autorul unor comedii de intrigă și moravuri cotidiene, sau participînd cu dialogul *Ragionamento intorno alla lingua* („Discuție asupra limbii" — 1551) la controversata *questione delle lingua.*

În 1505, apăruse lucrarea teoretică a francezului Jean Pélerin : *De artificiali perspectiva,* cuprinzînd cunoștințele și rezolvările de atelier ale artiștilor nordici, pe care Dürer le cunoștea prin propria-i practică la gravura în lemn, dar tentația lui de a cunoaște știința italică și tainele ei, păstrate atît de ermetic cît s-a putut, l-au făcut, încă din octombrie 1494, să părăsească Nürembergul, voiajînd pentru studii la Veneția, într-o epocă în care lucrau Giovanni Bellini, Giorgione și tînărul Tițian.

Prin Dürer, arta plastică germană, care era în mare măsură tributară influenței flamande, se întîlnește într-o confruntare directă cu elevata artă a Renașterii italiene, etalîndu-și astfel exponentul ei cel mai de frunte ca realizator și creator de pictură și grafică, deopotrivă ca teoretician și ilustrator măiestrit de tratate.

Într-adevăr, Albrecht Dürer (1471—1528), prin cele două călătorii fructuoase la Veneția cît și prin sejurul de un singur an în Țările de Jos, și-a arătat nețărmuritul interes și spiritul dornic să asimileze noi cunoștințe în tot timpul vieții, dovedindu-se adevărat exponent renascentist, iar, prin diversitatea preocupărilor sale, poate fi considerat un veritabil „uomo universàle".

Totuși, urmărind un gînd obsesiv al eseisticii noastre din prezenta Carte, parcă ceva-ceva i-a lipsit lui Dürer, spre a-l putea numi astfel. Cum bine știm, geniul lui Leonardo da Vinci s-a manifestat printr-o și mai vastă diversitate. Opera lui picturală e relativ restrînsă, calul gigantic pe care-l proiectase turnat în bronz s-a irosit, dar printre fragmentele lui literare s-a păstrat și un singur sonet.

Albrecht Dürer n-a compus și n-a lăsat nici un sonet. Poate că, pe lîngă importul de cunoștințe plastice din Italia, ar fi contribuit cu un nou aport magnific la cultura germană introducînd pretimpuriu și exercițiul impetuos al sonetării, așa cum aveau obiceiul să-l practice toți marii meșteri italici, chiar dacă admiteau că „petrar-



Scanned with OKEN Scanner

chizează". Lui Albrecht Dürer i-a scăpat acest amănunt, omițînd distinsa preocupare.

Ceea ce nu s-a mai întîmplat, însă, în cazul altui titan al culturii germane, vizitînd Italia, ce-i drept mai tîrzior (între 1786—88).

Ne referim, firește, la fructuoasa *Călătorie în Italia* efectuată de Wolfgang Goethe (1749—1832) care, între epigramele în stil antic din ciclul Veneția—1790, nota : „Viața omului ce-i ? Totuși cu miile pot / Viața să-i judece ; ce și cum făptuit-a. / Și mai puțin un poem e ; totuși, cu miile-l gustă, / Cu miile-l critică. Scrie poeme, trăiește !" (trad. M. Banuș)

Este de remarcat faptul că și marele poet s-a molipsit de artele plastice, executînd numeroase desene.

Dar tot el avea să scrie între 1786 și 1810 *Elegiile romane,* al căror motto ar putea fi versul prim din elegia a V-a : „Însuflețit de mari bucurii mă simt pe pămîntul cel clasic", sau versul al douăzeci și unulea din elegia a XIII-a : „O, de-ar fi nou ce e antic, de-ar mai trăi fericiții !" sau penultimul vers din elegia a XII-a : „Mirtul acela stufos umbrește un sfînt loc, iubito !" sau, în sfîrșit, distihul final din elegia a XX-a : „Spuneți, Quiriților, voi, precum prelungile trestii / Taina de vrajă ce-o-nchid veșnic în inimă doi."

Poate că tot acest contact cu lumea antică dar și cu mîndria temeinic fondată a artistului italic, cum și paralelismul politic asemănător, îl făceau pe Goethe să exclame într-o altă epigramă venețiană : „Mic printre prinții Germaniei e prințul meu, neîndoielnic ; / Țara i-i mică de tot și n-a putut face mai mult, / Dar fiecare întoarcă-și privirea-năuntru și-afară ; / De-ar fi germanii uniți, o, cît ar fi de plăcut / (—) / Pentru încredere, eu numai lui îi aduc mulțumire, / Căci, ca poet, eu cam prost mi-am fost menirea-nțeles. ' M-a lăudat Europa ? Și ce, ce mi-a dat Europa ? / / O, chiar nimic. Mi-am plătit greu poezia, oricînd. / M-au imitat mulți germani și cititu-m-a Franța ; / Anglia ! Tu l-ai primit bine pe oaspetele frînt. / Și ? Trag eu vreun folos cînd și chinezii pe sticlă, / Werther și Lotte acum stau și pictează sfioși ? / Nici împărați și nici regi nu se-ngrijiră de mine, / Și numai bunul meu prinț August, Mecena mi-a fost." (trad. A. Covaci)

Era, desigur, un sentiment naționalist, deși fragmentar și mîhnit la acel moment istoric, dar asemănător aceluia ce-l afișa Dürer, zicîndu-și *Germanus*, la Veneția, și semnînd unele lucrări tot astfel, sau *Alemanus*, pentru a susține în mod patriotic crezul și idealismul umaniștilor germani, cu atît mai proeminent, cu cît, de puțină vreme, în 1470, apăruse la Veneția monografia lui Tacit — *Germania*.

Goethe face parte din categoria acelor mari poeți care au descoperit farmecul și jubilația sonetului la deplina lor maturitate, deci cu o formație lirică și filosofică gata decantată, avînd idei clare și imagini fără cusur, în cazul lui Goethe de-a dreptul olimpiene.

Relația mimetică dintre artă și natură este preluată și în concepția goetheană, dar accentul este pus de către el pe intervenția artistului care, într-un mare spirit de responsabilitate, este chemat să se disciplineze unor legi care să-i asigure starea de libertate. Paradoxul acesta al rigorii eliberatoare este impecabil cuprins în sonetul *Natura și Arta*: „Natura și Arta par să se dezbine, / Dar, cît nici n-ai gîndi, se regăsesc. / Mă-nvăluie-amîndouă azi, firesc, / Și ce m-a dezgustat se schimbă-n bine. / / Spre trudă numai omul să încline, / Căci cînd de-al artei chip dumnezeiesc / Legat ești, poți simți cum iar îți cresc / În suflet ale Firii flori divine. / / Cu tot ce e creat la fel se-ntîmplă : / În van vor spirite dezlănțuite / Desăvîrșirea toată la-nălțime. / / Vrei mult, strîngi forțe-n inimă, sub tîmplă ; / Maestru-i strălucit cînd îngrădite / Și află-n legi mari libertăți sublime.“ (trad. A Covaci).

La fel de magistral și în deplină înțelegere și acceptare a principiilor renascentiste, definește însăși structura și funcționalitatea ideatică a *Sonetului*: „Să cauți forme noi e-o datorie / Ce ți-o impunem datorie sfîntă. / Poți să te miști ca noi în haină strîmtă, / Așa cum, pas cu pas, ți se prescrie. / / Iubi poți și-ngrădirea, dacă-nvie / În ea puternic duh și se frămîntă ; / Cum el supus e legii ce-l încîntă, / Desăvîrșit e lucrul pe vecie. / / Vreau și eu ca-n artistice sonete, / În ritmică măsură să-mi consemn / Simțiri ce inima mi-o fac să bată. / / Dar nu știi să te



Scanned with OKEN Scanner

faci comod, poete, / Că-ţi vine să tai totul dintr-un lemn / Ce încleiat se cere cîteodată." (trad. A. C.)

Pentru noi, această imagine a sublimei măiestrii poate fi transferată şi hiperbolizată la uluitoarea apariţie a „mănăstirii dintr-un lemn", pe care am putea-o considera drept o superbă metaforă a însuşi Sonetului !

Orice greşeală de concepţie sau de execuţie tehnică unitară ar necesita operaţii de cîrpăcire şi lipituri, prin cleiuri şi cuie adiţionate. O tehnică simplă şi trainică, prin legături solide îmbinate cam după tehnica acelui „murus Dacicus", pare să fie soluţia tectonică a unei asemenea întreprinderi ; iar Goethe atenţionează asupra neîndemînării, neatenţiei sau nepriceperii constructorului, care-şi asumă riscul ciobirii şi-al deteriorării. Arta, înţeleasă întîi de toate ca înalt meşteşug şi dibace meserie, după tratatul lui Cennino Cennini, îşi găseşte în definirea Sonetului de către Goethe un nou punct de sprijin şi o conceptualitate care îmbină erudiţia teoretică ştiinţei aplicative. Portretizîndu-l pe Goethe, profesorul Tudor Vianu îl defineşte astfel : „Tendinţa lui cea mai evidentă este de a cuprinde omul în totalitatea lui. În această privinţă, continuă cea mai bună îndrumare a Renaşterii. Este un *uomo universale,* în înţelesul pe care italienii Renaşterii îl dădeau acestui cuvînt... Este poet, gînditor, naturalist, în unele momente artist plastic. De la Leonardo da Vinci, nu mai apăruse în cultura lumii o personaltate atît de completă."

Dealtfel, în afara numeroaselor studii de istorie literară, literatura comparată sau pur estetism, profesorul Tudor Vianu s-a apropiat de opera integrală a olimpianului Goethe, traducîndu-i parte din operă şi chiar unele sonete, precum următorul : „XIII. *Avertisment* — În ziua judecăţii de apoi, / Cînd lumea o s-ajungă la sfîrşit, / Sever ni se va cere, negreşit, / Să explicăm tot ce-am vorbit în doi. / / Ce o să spun atunci iubito, cînd / Ni se va cere-n fine socoteală / De vorbele şoptite cu sfială, / De implorări cu glasul tremurînd ? / / De-aceea te întreabă : drept a fost / Zadarnic să mă fi lăsat a spune / Un flux de vorbe fără nici un rost ? / / Mi-e teamă inutila



Scanned with OKEN Scanner

rugăciune / Dorind s-o-ndreptățesc cum se cuvine / Că ziua ceea ani întregi va ține."

Din dorința de a prelungi viața prin amintirea iubirii, destăinuirea îndrăgostiților în fața judecății de apoi va ține interminabil, ca în povestirile Șeherezadei. Vechiul dialog medieval dintre sceptici și îndrăgostiți, în flagrantă antiteză, este tranșat și de către Gothe în favoarea îndrăgostiților, de partea celor ce proslăvesc viața și prin sonetul numerotat XIV: „*Scepticii* — Iubește bietul greier... și tot scrie / Sonete! Inima vrînd să-și deschidă, / Trudite rime-i scoate din firidă; / Copii, voi credeți că e jucărie? / / Nu se dezvăluie în libertate / O inimă ce cîntă; se ferește. / Atunci furtuna-n corzile ei crește / Și-apoi se stinge-ncet pe înnoptate. // De ce cu-atîta chin să ținem piept / Rostogolirii stîncii-n povîrniș / Cînd, pas cu pas, încearcă să ne piardă? *Îndrăgostiții* / Ba nu! Doar noi cunoaștem drumul drept, / Căci s-ar topi și-al lumii-ntreg prundiș, / Uriașă dragostea de-ar fi să ardă." (trad. B. Solacolu)

Forța iubirii și semnificația ei dăinuitoare, prin procreație ca și prin creație, a fost accentuată asemănător de spiritul impetuos shakespearean, atitudine pe care am regăsit-o și în următorul sonet al lui Edmund Spenser (1552—1599), transpus mai demult în caietele mele lirice din anii studenției:

## LXXV

Am scris cîndva-n nisip iubitu-i nume,
Dar valuri îl spălară, rînd pe rînd,
L-am scris cu-a doua mînă, pînă cînd
Îmi șterse truda, iar, mareea-n spume.

Om van, mi-a spus, degeaba-ncerci anume
A nemuri un muritor orînd,
Cînd însămi eu sortită morții sînt
Și numele-mi pierdut va fi pe lume.

Dar nu ! i-am spus — Numai ce-i josnic poate
Gîndi că-n colb și-n prunduri s-ar schimba,
Dar faima-i dăinui-va peste toate,
Păstrînd virtuți prin poezia mea.

Chiar dacă Moartea lumea-ntreag-o-nhață,
Iubindu-ne-om renaște-ntreaga viață !

Înlănțuindu-se aceluiași nod tematic, comun întregii Renașteri, aflăm și sonetul XLIX, dintre cele două sute de sonete ce i se atribuie lui Luis de Camões (1524—1580), pe care l-am alăturat celorlalte transpuneri petrarchizante din exercițiile de stil pe care le-am practicat în timpul tinereții :

## XLIX

Dușmanca mea iubită,-a ta fu mîna
Ce-mi cumpăni norocul meu și-avîntul,
Țărîna însă-ți refuză mormîntul,
Lipsindu-mă de-alin pe totdeauna.

Etern purta-vor apele cununa
Frum'seții tale-n val de val de-a rîndul,
Dar cît trăiesc, doar doru-acest-avîndu-l,
Tot vie-n suflet te păstrez întruna !

Și dac-a mele versuri au tărie
Ca îndelungă faimă să-ți promită,
Fiindcă mi-ai fost neprihănit iubită,

De-a pururi cîntul meu al tău să fie,
Cît nu s-așterne pe memorii praful,
Iar scrisul meu să-ți fie epitaful.



Scanned with OKEN Scanner

*Petrarchismul*, pe care, îndeosebi, Pietro Bembo (1470—1547) îl stabilizase drept curent tradițional pentru conceptele neoplatonice aprofundate și impuse în lirica universală de către Petrarca, deși în sensul restrîns al epocii respective își aveau un înțeles oarecum peiorativ, totuși a cunoscut aportul major al multor generații de poeți europeni dintre cei mai importanți.

Diversificarea parafrazelor și abordarea incitantă a temelor comune a păstrat îndelung exercițiul sonetării ca pe o pulsație vitală în spațiul liric și în noua dialectică a proaspeților retori. Dezbaterea pe toate fațetele a problemelor și temelor comune renascentiste a stimulat aspectul ludic al sonetării pentru mereu tînăra efuzie lirică adaptată la fiorul iubirii.

Reîntorcîndu-ne la viguroasele și profund cugetătoarele sonete ale lui Goethe, vom găsi în restrînsul său ciclu de șaptesprezece sonete numerotate (la care se adaugă cele două prezentate la început și nenumerotate *(Sonetul, Natura și Arta)* unul care poate fi înlănțuit direct cu sonetele lui Petrarca dedicate lui Simone Martini și anume cu cel de-al LXXVIII-lea sonet din *Cancionier*, prin care Petrarca își exprimă regretul de a nu avea șansa lui Pigmalion, cea minimă, de a-i putea vorbi și auzi glasul iubitei.

De data aceasta, Goethe procedează la o inversare a rolurilor, poziția sculptorului Pigmalion fiind atribuită unei fete, care vorbește astfel statuii închipuite a iubitului : „IV— Ești grav, iubite ! Chipul tău îmi pare / Sculptat în marmură, așa-i de rece : / Nici un surîs de-amor pe el nu trece ; / În piatră chiar zăresc o-nduioșare. / / Se-ascunde inamicul sub un scut ; / Prietenul se cade să se-arate. / Te caut : ești în zone depărtate. / Rămîi statuie deci ca la-nceput. / / Spre care dintre voi doi să mă-ndrept ? / Spre chipul cel cioplit, spre omul viu ? / Le simt răceala deopotrivă-n piept. / / Mai mult deci nu voi mai vorbi-n pustiu. / Ci sărutînd statuia mult și bine, / Aștept, gelos, să mă răpești la tine.“ (trad. T. Vianu)

În sonetul goethean *Despărțire* (VII) reîntîlnim tema sărutului intensiv, preluată de la Catul prin Joannes Secundus : „Flămînd eram după săruturi sute, / Și c-un sărut m-am despărțit de tine.“



Scanned with OKEN Scanner

În alt sonet (VIII) poetul se subtituie *Iubitei* care *scrie :* „Din ochii tăi în ochii-mi o privire, / Din gura ta pe-a mea o sărutare — / Cine, ca mine-asemeni veste are / Mai cată-n altă parte fericire ?“ amintind registrul folcloric : „ochi în ochi și gură-n gură“ folosit și în unele liduri.

Cel mai impresionant dintre sonetele scrise de Goethe, pentru semnificația lui reverentă față de *modelul absolut* pe care l-a reprezentat Petrarca, este, după mine, cel de-al XVI-lea, intitulat sugestiv *Epoca :* „Cu litere de foc ca stele-n noapte / Purta Petrarca-n piept, adînc săpată, / Vinerea Mare. Tot așa mă-mbată / Ajunul din o-mie-opt-sute-șapte. / / N-am început, iubirea-nfiripată / De mult ardea în neștiute fapte, / Și chiar uitată străbătea în șoapte, / Și-acum spre ea mă-mpinge dintr-o dată / / Iubirea lui Petrarca, infinita, / Ce tristă-a fost necunoscînd plinirea, / O Vinere-a durerii, zare ternă, // Ci iar și iar răsară-mi fericita, / Dulce, sub lauri în extaz, sosirea / Stăpînei, ca o zi de mai eternă.“ (trad. St. Aug. Doinaș)

Decalcul acelorași trăiri și sentimente, printr-o insesizabilă translare temporară, aduce, pentru lectorul împătimit, o lumină bizară emisă de o stea dublă, într-o centripetă polarizare mirifică : Petrarca — Goethe !

*
* *

Mimesisul petrarchizant s-a reverberat în conștiința tuturor marilor poeți ce au contribuit la formarea limbilor și literaturilor naționale în mai toate statele europene ce se constituiau în epoca modernă. „Petrarca și petrarchismul“ a devenit o sintagmă de largă circulație și în pofida unor temporare și aparente opoziții critice arătate manierismului tematic sau formal impus de acest viguros curent novator, poeții au trebuit să recunoască pulsul lui împrospător și să-i urmeze consecințele creatoare.

Repudierea petrarchismului la Du Bellay nu era decît un punct de vedere reticent față de neoplatonismul autentic și aplicarea lui, conformă întocmai, în existența zilnică, adoptîndu-se cu precădere aspectul horațian al iubirii *(carpe diem-carpe rosam),* mai firesc senzualismu-



Scanned with OKEN Scanner

lui galic ce-i caracteriza pe poeții Pleiadei. Opoziția lui Sir Philip Sidney, alăturată celei a Pleiadei, vine din aceeași concepție, contrară iubirii neîmplintie, de care el însuși avu parte prin Penelopa, susținînd un protest vital, cu francheţea juvenilă, prin abordarea măiestrită a sonetului, fapt care i-a atras după sine tocmai supranumele de „Petrarca al Angliei".

Este interesant de văzut că „exportul" manierelor artistice nu s-a rezumat numai la această exprimare strict lirică, ci în toată diversitatea lor, de la tainele perspectivei artificiale și proporțiile armonioase ale trupului uman pînă la biografiile lui Giorgio Vasari. Se poate în acest sens vorbi chiar de o sintagmă asemănătoare celei de care am vorbit mai sus și anume : „Vasari și vasarismul".

Astfel, este cunoscută faima de care se bucură pictorul Carel van Mander (1548—1606), inițiatorul istoriografiei de artă în Țările de Jos, a cărui operă *Het Schilderboeck* („Cartea pictorilor" — Ed. Meridiane — 1977) a apărut pentru prima oară în 1604, descriind arta flamandă și viețile artiștilor celebri flamanzi, după modelul lui Vasari, din care cauză și-a însușit denumirea de „Vasari al Nordului", titlu pe care îl va prelua, după moartea lui, Joachim von Sandrart, născut chiar în anul morții acestuia (1606).

Dealtfel, însuși Vasari, ca semn al puternicilor legături dintre artiștii Nordului și cei italici, în închiderea monumentalei sale opere biografice închinase un penultim capitol vorbind și „Despre feluriți artiști flamanzi", dintre care mulți trecuseră prin Italia, trăiseră și studiaseră acolo, unii dintre ei stabilindu-se definitiv în peninsulă, după cum, în replică, unii artiști italieni se acomodaseră în Țările de Jos. Totodată, Vasari dă în vileag aceste legături temeinice chiar printr-o scrisoare datată 30 octombrie 1564 prin care „messer Domenico Lampsonio, die Liège, desăvîrșit cunoscător al literaturii și foarte priceput în toate privințele, care a stat în slujba cardinalului Polo d'Inghliterra în tot timpul vieții acestuia, iar astăzi este secretarul monseniorului episcop și principe de Liège" îi transmite ecouri personale precum : „De unde, însă, pe atunci nu cunoaștem nici un cuvînt italie-

nesc, astăzi, deși nu am văzut niciodată Italia, aibă-o Domnul în pază, citind scrierile domniei-voastre, am desprins acele puține cunoștințe ce m-au făcut să îndrăznesc a vă scrie aceste rînduri. Iar dorința de a învăța această limbă mi-au insuflat-o înseși scrierile domniei-voastre, ceea ce nu ar fi izbutit să facă niciodată cele ale oricărui altuia."

Messer Domenico Lampsonio (1532—1599), pe care îl citează deseori și Carel van Mander în „Cartea" sa, a practicat și pictura, după cum mărturisește în pomenita scrisoare : „Iar pentru a mă arăta recunoscător pentru toate aceste binefaceri pe care le-am căpătat prin mijlocirea domniei-voastre, învățînd o limbă atît de frumoasă precum și să pictez, v-aș fi trimis, o dată cu această scrisoare și un mic portret înfățișînd însuși chipul meu, pe care l-am pictat în oglindă."

După urma lui Lampsonio n-a rămas nici o pictură cu apartenență certă. În schimb el e cunoscut ca autor al unor scrieri despre artă și poet, premergătoare acelor „Cugetări critice despre poezie și pictură" datorate abatelui Jean Baptiste Du Bos (1670—1720).

Lampsonius a scris și unele biografii, după cum certifică tot Vasari : „Acesta, deci, așa cum am spus, mi-a trimis — scrisă în latinește — viața sus-pomenitului Lamberto și m-a salutat, de multe ori, în numele a numeroși artiști de-ai noștri, aflători pe acele meleaguri." Tot Vasari, cu un impuls oarecum publicitar, dar recunoscîndu-și propria lui măsură, ne mai relatează : „În alte scrisori, același messer Domenico Lampsonio — în numele a numeroși gentilomi de prin partea locului, care au aflat că aceste vieți sînt tipărite din nou, m-a rugat să fac trei tratate despre sculptură, pictură și arhitectură, pentru a înfățișa și a le arăta și altora tot felul de lucruri în legătură cu artele, așa cum au făcut Albrecht Dürer, Serbio și Leon Battista Alberti, care a fost tradus de către messer Cosmio Bartoli, gentilom și academician florentin ; aș fi făcut lucrul acesta mai mult decît bucuros, dar planul meu a fost să scriu numai despre viețile și operele artiștilor noștri și nu să-i învăț pe alții, arătîndu-le și cum se trag liniile ; nu mai spun că, din multe pricini,

opera mea a sporit în mîna mea, atît de mult, încît — și fără alte tratate — va fi destul de lungă."

Într-adevăr, acea „voracitate a timpului", contra căreia lupta și Vasari prin opera sa biografică, îi răpea destul timp, întrucît lucrarea sa nu era o simplă inventariere de opere, cu tabel nominal pentru autori, nici un simplu documentar istoric, ci o construcție laborioasă, cu participarea egală a istoricului, teoreticianului, omului de știință și literatului care se completau în personalitatea acestuia.

De fapt, „Cartea" sa este completată cu o „Introducere la cele trei arte ale desenului, adică arhitectura, sculptura și pictura", fiecare cu cîte, respectiv : șapte, șapte și douăzeci și unu de capitole, ceea ce răspundea cu prisosință tehnicității pe care o solicita Lampsonius. Acest artist va fi destul de des citat în „Cartea" lui Carel van Mander cu panegirice, epitafuri și versuri evocatoare despre artiștii flamanzi. „Cartea pictorilor" era alcătuită inițial din cinci părți și anume : 1 — Viețile vechilor pictori iluștri ai Antichității ; 2 — Viețile pictorilor iluștri italieni moderni sau contemporani ; 3 — Viețile pictorilor iluștri olandezi și germani ; 4 — Explicarea metamorfozelor lui Ovidiu și 5 — Redarea figurilor. Cele cinci părți, apărute mai înainte disparat, au fost reunite în volumul din 1604, adăugîndu-li-se încă două părți și anume : o culegere de poezii scrise de autori diverși, dedicate operei lui Carel van Mander și un tratat de pictură : „Temelia nobilei arte liberale a picturii : unde aceasta este înfățișată tineretului dornic de învățătură, în chipul, felul și firea ei, în mai multe capitole de versuri — de C.V.M." Cantitativ, acest tratat versificat e destul de amplu, cuprinzînd 626 octave în paisprezece capitole, adică 5.008 versuri, care s-ar cuveni traduse și în limba română.

Capitolul întîi („Exortație, sau îndemn, către tinerii pictori care vin după noi") e scris într-un stil pedagogic evident, dar nu lipsit de o versificație vioaie, în endecasilabi, uneori cu umor și sarcasm, alteori cu gravitate paremiologică, după cum exemplificăm : „1 — Vlăstari ai Hebei ; o, minți geniale, / Ce-n loc să scrieți slove și cuvinte, / Ați mîzgălit pe numeroase coale, / Corăbii, oameni, case, animale, / De n-ați lăsat loc alb — luați

aminte : / Natura vă tot mînă înainte, / Ca să vă faceți pictori ; iar părinții / V-au pus pe umeri sarcina silinții / / 6 — Și-s felurite darurile-acele : / Aici dă pluguri, dincolo cancioace, / Aici ciocane, colo cărți, penele — / Dar cînd părinții sînt în toane rele, / Nu-i lasă fiecăruia ce-i place, / Așa încît de multe ori se face / Că unii pictori vitele le mînă, / Iar mulți țărani țin pensula în mînă / / 7 — ...De te retragi din vreme, n-ai probleme / Și nu e rușinos, precum se știe. / Mai rea e o retragere tîrzie / / 8 — De te-a făcut Natura a pricepe / Ce-i arta și menirea ei ce este, / Atunci din leagăn încă vei începe / Să gîtui șerpi, dihănii mult sirepe, / Nemeici cerberi, fioroși centauri, / Ca astfel să primești cununi de lauri" (trad. H. R. Radian).

Culegerea de versuri închinate autorului premerge tratatul de pictură și este deschis într-o poezie în limba latină intitulată : *Carolo Vermanderö, poetae et pictori ingeniosissimo, optime, de saeculo merito,* semnată P. Sriversius H. Lugduni Batavorum, MDCIII.

Ciclul mai cuprinde o serie de cinci ode, prima fiind scrisă de Adam van Mander, fratele artistului, artist renumit el însuși, iar celelate sînt semnate de Schrevelius, Orlers, S. van Dehnanhorst, una fiind de un autor anonim. Mai sînt alăturate : un poem fără alt titlu și semnătură, din șapte sextine, o epigramă de Z. Heyns, două cuplete dialogate de P. C. Ketel și două cîntece de același, însă în mod consistent este prezentă forma sonetică, prioritar în versuri alexandrine, optsprezece sonete semnate de diverși poeți ca : P. Bor, Iacob Claeszoon, Israël Iacobszoon din Hoorn, I. Dietringh, I. Targier, I. Duym, I. V. Mosscher, Celosse, P. D. Ketelaer din Coolskamp și autori anonimi.

Participarea atît de largă a poeților la această adevărată Renaștere nordică este vădită prin importul formelor lirice antice (oda pindarică, epigrama, epitaful) și prin sextină medievală, dar îndeosebi prin maniera italiană a sonetului, care se bucură de o mare adopțiune în rîndurile tuturor artiștilor nordici, întovărășind mai adesea operele plastice și activitatea culturală, în general.

Obișnuința stihuirii, stimulată în medievalitate, după cum am mai spus-o, și ca exercițiu potențial mnemoteh-



Scanned with OKEN Scanner

nic, își caută în Renaștere posibilități de manifestare tot mai diverse, căutîndu-și utilitate artizanală, dacă nu chiar creație artistică. Este cunoscut cazul lui Lucas de Heere — fiul lui Jan de Heere, istoriograful regelui Filip al II-lea — care-și manifesta pasiunea față de antichități prin colecții numismatice și de figurine în bronz, dar care se preocupa și cu întocmirea unor *biografii versificate,* într-un stil cu totul particular, marcînd *trecerea de la portretul baladesc la biografie,* lucrări hibride dar foarte importante pentru istoria literară, dar care, din păcate, s-au pierdut.

Datorită *Cărții pictorilor* s-au păstrat însă unele texte de-ale sale semnate, după obiceiul timpului, cu anagrama numelui său : *Schaede leer u (Lucas de Heere)* care s-ar traduce printr-un precept comportamental : „Paguba te învețe".

Carel van Mander, vorbind despre „Viața fraților Jan și Hubert van Eyck — pictori din Maeceyck", descrie : „lucrarea cea mai însemnată și mai izbutită pe care au făcut-o la Gent : retablul din biserica Sfîntul Ioan, retablu comandat de către al 31-lea conte al Flandrei, Filip de Charolais, fiul ducelui Jean de Dijon, al cărui portret călare apare acolo pe panouri. (—) Panoul central al lucrării înfățișează o scenă din *Apocalipsa* lui Ioan : *Mielul adorat de către patriarhi,* o compoziție foarte vastă și executată cu deosebită îngrijire, ca dealtfel, toată lucrarea. (—) În jurul icoanei sfintei Maria, sînt îngerași care cîntă, pictați atît de bine și de meșteșugit, încît după înfățișarea și mișcarea lor se poate vedea lesne care din el e sopran, care contralt, care tenor și care bas." Descrierea realismului acestor îngerași în cor este făcută cu evidentă candoare, însă ne precizează influența școlii flamande și celei italiene cu modele reale, în detrimentul școlii bizantine, serafice.

Pe de altă parte, Carel van Mander ne precizează : „Acest retablu, descris mai sus, această lucrare eminentă, nu era deschis pentru a fi văzut decît pentru cîțiva nobili sus-puși, sau pentru cei ce dădeau paznicului daruri însemnate, uneori și cu prilejul cîtorva sărbători mari, dar atunci se făcea îmbulzeală atît de mare, încît cu greu puteai ajunge să-l vezi, deoarece capela în care fusese



Scanned with OKEN Scanner

expus era toată ziua plină cu tot felul de oameni. Aici vedeai cum forfotesc în jur pictori, tineri și bătrîni și toți iubitorii de artă, așa cum roiesc și tîrcolesc albinele și mușteie vara, după dulceață, în jurul coșurilor cu smochine sau struguri.“ Pelerinajul, îndeosebi al artiștilor, la retablul *Mielul Mistic,* cum e numit astăzi, de la biserica *Sfîntul Bavon,* cum s-a numit cu începere de la 1540, arată în cronica biografică a lui Carel van Mander asemănător cu acel pelerinaj al artiștilor italieni și străini de la capela de Braucacci, la picturile lui Masaccio, pe care le celebrează Vasari. Totuși, deși dorința exactității l-a călăuzit pe Carel, traducătorul Cărții în românește (1977) H. R. Radian notează că descrierea nu corespunde întru totul cu retablul, luîndu-se mai mult după oda lui Lucas de Heere, decît după lucrarea propriu-zisă. Oricum, Carel specificase : „În aceeași capelă, numită *Adam și Eva,* din biserica Sfîntul Ioan, pe peretele opus retablului era atîrnată de obicei o poezie de preamărire, sau odă, întocmită de Lucas de Heere, pictor din Gent, pe care am ținut s-o dau aici, dar un pic modificată și trecută pe alexandrine.“

Oda respectivă are un catren introductiv : „Citiți aceste stihuri ; citind, aflați că ele-s / Prinos lucrării puse-n biserica din Gent / De Jan van Eyck, maestrul, ce-i un flamand Apelles ; / Citiți, citiți, cu grijă, apoi priviți atent.“

Calificarea encomiastică a lui Jan van Eick drept un „flamand Apelles“ nu-i o comparație originală, ea aparținînd lui Lucas de Heere. Ea este întîlnită, îndeosebi la Vasari ca și la numeroși predecesori, ori de cîte ori e vorba de un mare maestru. Exemplificăm textual din Vasari : „Andrea Mantegna a murit în 1517, în vîrstă de șaizeci și șase de ani și a fost înmormîntat cu multă cinste în biserica Sant' Andrea, iar pe mormînt, deasupra căruia se află chipul său, lucrat în bronz, a fost așezat acest epitaf : *Esse parem hunc noris, si non praeponis, Apelli, / Aenea Mantineae qui simulacra vides* („Egal lui Apelles socoți, de nu cumva că-l și-ntrece, / Al lui Mantegna de bronz chipul leit ce-l privești“).

De asemenea, în legătură cu biografia lui Leonardo da Vinci, Vasari scrie : „Din această pricină și spre slăvirea

sa — a și spus messer Giovan Battista Strozii cele ce urmează : *Vince costui pur solo / Tutti altri, e vince Fidia e vince Apelle, ' E tutto il lor vittorioso stuolo* („El singur peste toți fu-nvingător, / Pe Fidias l-a-nvins, l-a-nvins pe-Apelles / Și-ntregul șir, cu biruința lor.")

Însuși Erasmus din Rotterdam, într-unul din dialogurile sale asupra pronunției exacte din latină și greacă (1528), aducînd vorba despre Dürer, cel care-l portretizase la Bruxelles, începe prin a-l compara tot cu Apelles, după obișnuința umaniștilor, dar el nu uită să sublinieze arta particulară a gravurei și graficei marelui maestru nürembergian care chiar și fără culori, prin simple linii negre, realizează lumini și umbre, reverberații, situîndu-se deasupra pictorilor din Antichitate. Istoriograful de artă și arheologie Peter Strieder, contemporan cu noi, în monografia sa *Dürer* (apărută la Arnoldo Mondadori Editore — Milano 1976) comentează astfel intervenția lui Erasmus : „Chiar dacă o parte din formularea lui Erasmus este extrasă din *Naturalis Historia* a romanului Pliniu cel Bătrîn, o frază finală confirmă că umanistul olandez s-a interesat îndeaproape de stampele artistului : el susține că acea practică a unor alți artiști de a colora paginile, cum s-a-ntîmplat uneori, denaturează opera lui Dürer."

După cum ne relatează Carel, prietenul intim al lui Dürer — învățatul Bibaldus Pirkeymherus, căruia îi gravase de asemenea portretul, a făcut, printre altele, în cinstea pictorului, și niște epitafuri în versuri latinești precum : „Ci, după ce Pămîntul întreg l-a-mpodobit, / Cu mîna lui măiastră de pictor iscusit : / Mai este (zise Albrecht) vreo temă nepictată. / Afar' de 'nalta boltă a cerului ? Pe dată, / De pe Pămînt, artistul spre Cer s-a-nălțat, / Și-acuma astrul zilei de el e eclipsat" și-un altul : „Virtute, bunătate, prudență, minte, arte, / Evlavie, credință — aici zac toate moarte" (trad. H. Radian).

După cum se vede, Dürer a fost ferit în pragul morții de spectrul tutelar al lui Ampelles. În schimb, la „Viața lui Hans Holbein, pictor emerit" Carel citează versurile lui Nicolas Bourbon de Vandoeuvre, poetul Margaretei de Navarra și al Annei Boleyn, în cinstea eminentului Hans Holbein, într-o poezie pe latinește „care sună cam așa" : „În Elizeu, Apelles pornise la-ntîmplare ; / Zeuxis și



Scanned with OKEN Scanner

Parasius, trecînd, l-au întîlnit / Şi veseli — căci acolo e voioşie mare — I-au tot vorbit cu zgomot şi mult, dar el, mîhnit...“ Prin versurile ce urmează, însuşi pictorul Apelles îi înştiinţează pe ceilalţi doi, în stil hiperbolic : „Căci cică e acolo un muritor ce-n arte / Ne-arată că, noi, pictori am fost ca titlu doar, / Că de talent tot timpul noi am rămas departe, / Şi vai, că de pictură nici n-am avut habar / Şi n-am ştiut penelul în mînă cum se ţine. / Hans Holbein se numeşte cel care, cu-al său har, / Oricît am fi celebri, ne-ntunecă de-a bine.“ Elogiul plîngăreţ al lui Ampelles, care certifică aici intrigile şi orgoliul pictorilor măcinaţi de invidii, este acoperit de o voce divină care certifică „originea“ artei sale divine : „Şi iată că se-aude un strigăt din genuni : / O mînă omenească, nicicînd, nici cu vopsele, / Nici cu condei, nu poate să fac-aşa minuni, / Asemenea tablouri de oameni nu-s pictate, / Chiar dacă ei sînt meşteri şi dintre cei mai buni, / Ci le pictează Domnul, căci singur El doar poate.“ Este un exemplu tipic de îmbinare a neoplatonismului artistic cu ideea religioasă.

Cît priveşte comparaţia repetată cu Apelles, întîlnită şi în numeroase alte epigrafii, ea apare ca o schemă totdeuna la îndemîna umaniştilor, fie pentru a-şi acoperi ignoranţa în domeniul artelor, fie din veneraţia autentică pentru arta Antichităţii. În ciuda faptului că nu s-a păstrat nimic de la el, acest pictor legendar Apelles se spunea că ar fi cel mai mare pictor din secolul al IV-lea î.e.n, argumentîndu-se prin faptul că a avut privilegiul de a-l portretiza pe Alexandru cel Mare, ceea ce s-a îngăduit, în sculptură, numai lui Lisip. Se mai ştie că ar fi pictat-o şi pe zeiţa frumuseţii *Afrodita,* iar scriitorul Lucian (125—194 e.n.), autorul a 82 de lucrări, printre care *Dialogurile morţilor, Dialogurile curtezanelor* şi *Cum trebuie scrisă adevărata istorie,* a descris tabloul alegoric al lui Apelles intitulat *Calomnia,* singura imagine comunicată asupra vreunei lucrări de-a aceluia, după care se va inspira atît de tîrziu Botticelli. Cum se vede, schematismul formulărilor de uz comun persista, ca o spoială a culturii tipice medievale, şi în lucrările scientiste şi novatoare ale Renaşterii.



Scanned with OKEN Scanner

O personalitate atît de reprezentativă și tipică totdeodată ca Apelles, pictorul venerat al Atnichității și al Renașterii, va fi privită cu mai profundă semnificație împreună cu întreaga lui epocă de către iluminatul abate Jean-Baptiste du Bos, pomenit de noi mai înainte, care prin *Cugetările* sale asupra artelor, în general, și poeziei, în special, deschide mari acolade comparative în istoria artelor, capabile de ample sinteze și pertinente elucidări. De o importanță deosebită îmi apare *Cugetarea a treia* în care se arată că *Pictorii mari au fost totdeauna contemporani cu marii Poeți compatrioți ai lor.* El constată : „Artele au dat multe nume mari, în toate științele, în toate virtuțile și în toate profesiunile. Se pare că sosesc vremuri cînd nu știu ce simț al desăvîrșirii îi cuprinde pe toți oamenii dintr-o anumită țară. Se pare că simțul acesta dispare după ce a făcut două-trei generații mai bune decît generațiile precedente și decît generațiile următoare.“ Constatînd aceste hiatusuri istorice în legătură directă cu evoluția și involuția artelor, observațiile abatelui capătă interes și anvergură de studiu cuprinzător, pornind chiar dela acea repetabilă și încă neobiectivată prezență legendară a lui Apelles : „Pe vremea cînd Grecia dădea mulți artiști ca Apelles, ea dădea, de asemenea, mulți artiști ca Praxiteles și Lysippus. Pe vremea aceea au trăit cei mai mari Poeți ai ei, cei mai mari Oratori și cei mai mari Filosofi. Socrate, Platon, Aristotel, Demostene, Isocrates, Tucidide, Xenofon, Eschil, Euripide, Sofocle, Aristofan, Menandrus și mulți alții, au trăit în același veac. Ce oameni erau Generalii greci din vremurile acelea ! Ce isprăvi mărețe săvîrșeau ei cu niște armate neînsemnate ! Ce prinți au fost Filip regele Macedoniei și fiul său ! Să se pună laolaltă toți oamenii iluștri ce au trăit în Grecia în veacurile ce s-au scurs de la Perseu regele Macedoniei pînă la căderea Constantinopolului sub turci și nu se vor găsi în aceste șaptesprezece veacuri atîția oameni mari, în toate meseriile, cît se pot găsi fără să se iasă din secolul lui Platon. În Grecia, o dată cu Literele și Artele, au degenerat toate profesiunile.“

Cu aceeași clarviziune și erudită informație, abatele face retrospectiv evocarea unui alt secol de aur : „Secolul



Scanned with OKEN Scanner

lui Augustus a avut aceeași soartă ca și secolul lui Platon. Printre monumentele Sculpturii Romane, nu ne-a rămas nimic mai frumos decît lucrările făcute în vremea lui Augustus. De pildă, Bustul lui Agrippa, ginerele lui, care se vede în galeria Marelui Duce, Cicero de la Villa Mathei, precum și capitelurile de la coloanele Templului lui Iulius Cezar, care mai stau și azi în picioare, în *Campo Vaccino* și pe care toți Sculptorii din Europa s-au înțeles să le ia ca modele cînd se ocupă de ordinul Corintic. Sub Augustus, medaliile Romane încep să fie frumoase, iar gravura este o artă care, de obicei, urmează întru totul arta Sculpturii. (—) Toată lumea știe, încă din școală, că cei mai mari Poeți Romani sau, mai bine spus, că toți marii Poeți Latini, în afară de doi sau trei, au strălucit în secolul lui Augustus. Prințul acesta a văzut, sau cel puțin a putut vedea, pe Virgiliu, Horațiu, Properțiu, Catul, Tibul, Ovidiu, Fedru, Cornelius Gallus și mulți alții ale căror lucrări s-au pierdut ; dar care, pe vremea aceea, au fost prețuite la fel de mult ca și cei pe care-i mai admirăm încă și azi. L-a putut vedea pe Lucrețiu, care a murit în anul 699 de la întemeierea Romei, în ziua în care Virgiliu a îmbrăcat toga bărbătească, așa cum spune Donatus în viața lui Virgiliu. (—) Cei mai mulți din Poeții pe care i-am pomenit i-au putut vedea pe Cicero, pe Hortensius și pe ceilalți Oratori Romani celebri. L-au văzut pe Iulius Cezar, cetățean de vază datorită elocinței și multelor lui virtuți civice, sau Comandant vestit prin isprăvile și priceperea la arta militară. Titus Livius, mai presus de oricare Roman în arta de a scrie Istoria, Sallustius Istoricul, pe care Paterculus și Quintilian îndrăznesc să-l compare cu Tucidide, au trăit pe vremea lui Augustus. Au fost contemporani cu Vitruviu, cel mai ilustru dintre Arhitecții Romani."

Am văzut că personalitatea lui Vitruviu este la fel de des invocată ca și aceea a lui Apelles, atît în *Viețile* lui Vasari, cît și în *Cartea* lui Carel van Mander, dominînd funcția arhetipală în domeniul idealului respectiv.

Abatele Jean Baptiste Du Bos glorifică, în sfîrșit, Renașterea italiană, după care va urma, mai detaliat, cea franceză. Renașterea italiană este evocată succint, atît în privința artiștilor cît și a personalităților istorice, dar e



Scanned with OKEN Scanner

demnă de citat formularea și concluzia lui : „Ce oameni au fost, fiecare în felul său, Leon al X-lea, Paul al III-lea, Cardinalii Bembo și Sadoleto, Andrea Doria, Marchizul de Pescara, Filippo Strozzi, Cosimo de Medici zis cel Mare, Machiaveli și Guicciardini Istoricul ? Însă, pe măsură ce artele au decăzut în Italia, locurile și meseriile acestor oameni mari n-au mai fost ocupate și nici făcute de supuși cu talent atît de mare."

În încheierea celei de-a treia *Cugetări,* Jean Baptiste Du Bos îl citează pe Velleius Paterculus „care și-a scris istoria prin cel de-al cincisprezecelea an al Imperiului lui Tiberiu, a gîndit despre soarta veacurilor ilustre de dinaintea lui la fel cum gîndesc eu despre aceste veacuri și despre celelalte veacuri ilustre ce au venit după ce a scris Istoricul acesta". Iată paragraful final, pe care voia, de fapt, să-l sublinieze Du Bos : „Cînd mi se întîmplă, așadar, să compar veacul nostru cu veacurile precedente și mă gîndesc că degeaba vrem să-i imităm pe înaintașii noștri care nu erau decît niște oameni ca și noi, nu-mi pot explica, în mod mulțumitor, deosebirea mare ce se vede între lucrările lor și lucrările noastre." Părerea lui Paterculus e absolutizată ca autoritate de către Du Bos : „De altminteri, cele petrecute de la Paterculus încoace dau și mai multă greutate spuselor lui. Am văzut că soarta secolului lui Leon al X-lea a fost aceeași cu a secolului lui Platon și cea a secolului lui Augustus."

Desigur că legăturile istorice și culturale, sintetizate pe epoci înfloritoare în viziunea lui Du Bos, aveau să propună pe viitor reinterpretări esențiale, bizuite pe relațiile economice și mijloacele de producție existente în diversele epoci, iar Renașterea europeană va trebui total reconsiderată prin prisma apariției tiparului și expansivității explorărilor maritime, descoperitoare de lumi noi (Vasco da Gama, Columb, Magellan etc.).

Desigur că evenimentele istorice se vor precipita mult, schimbînd însăși viziunea geografică asupra lumii, dar secretele epocale asupra perspectivei tainice și antropometriei armonioase a corpului, sau asupra tehnicei aplicării picturii în ulei din protorenaștere, nu au fost mai puțin seducătoare și disputate ca descoperirea Americii.



Scanned with OKEN Scanner

Și tocmai unei asemenea temeri : „ca nu cumva veșnic trecătorul Timp să le cufunde în adîncul uitării“, cum își justifica și Carel van Mander alcătuirea *Cărții pictorilor*, datorăm inițiativa istoriografiei de artă prin *Viețile* lui Vasari, propulsînd și numeroasele studii estetice ale cercetătorilor ce vor urma.

Cu timpul, înseși concepțiile realiste ale artei Renașterii se vor schimba de cum le cînta atît de explicit în *Oda* lui Lucas de Heere : „A îngerilor ceată măreață și divină, / În cor își intonează cîntările cerești, / Și fiecare voce curată și senină, / Din gură, ochi și față ușor o deslușești. // Degeaba un detaliu ai vrea să prețuiești / Mai mult ca altul : toate sînt rare bibelouri. / Trăiește totul parcă, în scene vii, firești / Ah, sînt oglinzi, oglinzi sînt ; nu, nu-s defel tablouri.“

Obsesia identității artistice cu imaginea modelului real este înregistrată de Carel van Mander la *Viața lui Lucas van Leyden, eminent pictor, gravor și pictor pe sticlă* printr-un sonet cu autor anonim, referitor la execuția unui triptic, înfățișînd realist povestea orbului din Ierihon : „Sonet-Orb, Bartimeu primit-a lumină din lumină, / Scriu Marcu și cu Luca, în Noul Testament ; / Iar Lucas a pictat-o cu infinit talent. / Aici ne-nvață Mielul ce-i mila cea blajină // De-un orb ; iar cine vede minunea lui divină, / Pictată de maestrul acesta eminent, / Privește mult lucrarea, privește lung și-atent, / Și inima îi este de vii emoții plină, // Căci orbul, ochi și suflet i-a-ntors spre Dumnezeu. / O, fără ochi și suflet, nu afli mîngîiere, / Oricît ai fi de-o caldă dorință îndemnat. // Lumină din lumină primit-a Bartimeu ; / Prin orbu-acesta, Lucas a dat și el vederea, / Căci pictorilor orbul penel le-a îndrumat.“ Aceeași tematică a cecității o întîlnim și la Pieter Bruegel cel Bătrîn, dar la el tabloul devine *Parabola orbilor*, exprimînd incertitudinile și căile greșite ce-l pîndesc pe om, în general, dar și pe artistul ce nu-i clarvăzător în direcția artei sale.

Dintre poeziile lui Lucas de Heere, ce fac parte din culegerea „Grădina și livada poeziilor“ *(Den Hof en Boomgaand den poësien* — MDLXV) Carel citează la *Viața lui Hugo van der Goes, pictor din Brugge*, următorul sonet, cu un final pointist, de-a dreptul umoristic : „*Sonet*



Scanned with OKEN Scanner

— Părem ca vii, prin felul în care-am fost pictate / De Van de Goes, artistul cu iscusit penel — / Căci din re noi, pe una a îndrăgit-o el, / Iar chipul ei această iubire vrea s-arate. // Așa precum portretul Frineei și el, poate, / Că arăta ce dragă i-a fost lui Praxitel — / Cea care pentru Hugo e-acum al vieții țel, / Ne-ntrece-n frumusețe și grație pe toate. // Dar oamenii-s cu toții pictați cu măiestrie, / Și calul și măgarul ; culorile-s plăcute, / Frumoase, rezistente, frecate cu ulei. // Pe scurt, lucrarea-ntreagă s-o tot privești te-mbie. / Avem o lipsă numai : sîntem cu totul mute ; / E-o lipsă, cum se știe, cam rară la femei.“ (trad. H. R. Radian)

Un text poetic amuzant al lui Lampsonius, în latină, întovărășește un portret tipărit al pictorului Quintin Mesyis din Antwerpen, care s-a lăsat de fierărie, întrucît iubitei sale îi plăceau pictorii : „Un biet fierar ciclopic fusesem înainte, / Și-mi curtenea drăguța un pictor, cu mult zel ; / Atunci cînd fata-mi spuse, în cîteva cuvinte, / Că zgomotul de fiare nu-i e pe plac defel / Și că preferă jocul tăcutului penel, / Iubirea-mi dete aripi spre artă, spre pictură, / Dovadă-i nicovala micuță de oțel / Ce-am pus-o pe tablouri, pe lîngă semnătură. / Precum primise Cypris năstrușnica armură / De la Mulciber, pentru feciorul ei, în dar — / Poetule, făcut-ai un pictor din fierar.“

Aproape toate biografiile lui Carel van Mander, după exemplul lui Vasari, sînt împănate cu poezii și texte versificate printre care sonetul ocupă un loc de cinste. O suită de sonete întovărășește chiar și *Explicarea Metamorfozelor* lui Pub. Ovidius Naso — subintitulată : „Totul urmărind să stimuleze cucernica și cinstita purtare cetățenească“, și fiind astfel recomandată : „Foarte folositoare pictorilor, poeților și iubitorilor de artă, precum și oricărui om spre învățătură, adunată și orînduită de C.v.M. — Pictor.“ Printre sonete se află și unul cu autor anonim care-i urmează, virtuoz, acrostihul CARE/LVAN/MAN/DER, potrivit întocmai pe cele 14 litere, constituite inițiale.

Chiar compozițiile latinești ale lui Lampsonius păreau foarte aproape de dimensiunea sonetului, ca următorul text dedicat sculptorului, pictorului și giuvaergiului



Scanned with OKEN Scanner

Häns Vermeyen, prietenul lui Joan Schoorel, poreclit „Hans bărbosul" : „Ce n-a pictat Vermeyen ? Orașe, oameni, sate. / Lucrări ce-n multe locuri sînt azi de admirat. / O, sire Carol Quintul, slăvite împărate, / Cînd te-a urmat pe tine, pe apă și uscat, / Isprăvile-ți mărețe pe toate le-a pictat, / De-au devenit pe urmă tapiserii frumoase, / Țesute-n fir de aur ; și, ca deștept bărbat, / Urzeala, cu talentu-i, mult o înnobilase ; / Dar capul lui nu numai cu minte se-ncărcase, / Ci mai avea artistul sub acoperămînt / Și-o barbă minunată, din caier de mătase, / Ce, cînd mergea pe stradă, îi flutura în vînt / Și-i atîrna, de lungă, chiar pînă la pămînt."

*Cartea pictorilor* se încheie cu o biografie a autorului : *Familia, Locul nașterii, Data nașterii, Viața și Operele lui Carel van Mander, Pictor și poet, precum și moartea și înmormîntarea lui,* apărută abia la ediția a II-a, din 1618, nesemnată, dar atribuită lui Adam van Mander, fratele lui Carel. Alții cred a fi scrisă de poetul olandez Gerbrand A. Bredero (1585—1618), care îi dedică și un sonet-panegiric autorului *Harfei de aur* (același Carel van Mander), folosind și un calambur, cam greu de redat : *Man-der-Mannen* („Omul oamenilor" cu sensul de „Cel mai om dintre oameni"). Jacques de Gheyn, pictor din Antwerpen, căruia Carel îi făcuse biografia, participă cu un desen funerar : „Carel van Mander pe patul de moarte". Iată sonetul din urmă ce i-l dedică Gebrand A. Brandero : „Jeliți-vă și plîngeți cu toții, voi, poeții, / Jeliți-vă și plîngeți, toți pictorii și voi, / Căci moartea nemiloasă, cu mîna-i ca un sloi, / Pe OMUL ÎNTRE OAMENI l-a smuls în floarea vieții. // L-au coperit cu țărnă mișcările lopeții, / Dar sufletu-i rămîne de-a pururi printre noi / Iar numele-i trăi-va și-n ziua de apoi, / Căci a trudit cu geniu pe-altarul frumuseții. // În veci ferice suflet pe-al nemuririi drum ! / Ca legendarul Fenix, ce se preface-n scrum / Și din a sa cenușă, la viață iar revine, // La fel e și cu tine și cu sămînța ta / Din care-n țara noastră mereu s-or înălța / Alți CAREL VAN DER MANDER, asemenea cu tine."

Privitor la sonetul flamand, în general, care, după cum am văzut, întovărășește viața și biografiile artiștilor plastici, putem atribui cîteva caracteristici și apropieri.



Scanned with OKEN Scanner

Deși influențele artei italiene și manierele artei plastice erau importate în Țările de Jos prin contactul direct cu peninsula romanică, totuși sonetul flamand pare a fi fost împărtășit prin tranziția franceză, folosind de obicei versul alexandrin.

El este lipsit de speculații și de străluciri lexicale, avînd un caracter descriptiv și explicativ, pedagogic mai adesea și panegirist, cu elan patriotic în intenție. Rolul lui e mai mult ajutător, fiind adesea un simplu text prozaic versificat și axat pe unele alegorii clasice și scheme ovidiene metaforice, marcînd, de fapt, o devitalizare a sonetului inițial și o sterilitate imaginativă, redusă la enunțiativul formal, de o prețiozitate strict manieristă, preconizînd kitschul de mai tîrziu al pictorilor academiști, departe de a-și mai păstra, nici tematic, nici structural, cantabilitatea și vibrația petrarchistă.

Cauzele acestei scleroze lirice pretimpurii în odrăslirea sonetului flamand sînt multiple. În primul rînd, pictura avea o pondere mult mai mare în gustul principilor și al burghezilor, care vroiau să-și împodobească interioarele, dezvoltîndu-se concomitent o ramură nouă de negustorie prin magazinul de obiecte artistice, tablouri, stampe și abia în ultimul rînd de cărți, care mai adesea erau tot spre folosul pictorilor. Exemplificator în acest sens este pictorul-gravor Hieronymus Cock, care, întorcîndu-se de la Roma, a publicat o carte de mare succes despre ruinele antice (1551), etalînd astfel gustul italian din epocă și totodată deschide la Anvers un renumit magazin artistic „Maison aux Quatre-Vents", rivalizînd cu alți negustori — Ducetti și Salamanca.

În atari condiții, importul sonetului apărea, firește, mai puțin productiv, deși apariția lui s-a resimțit tot imitativ și concomitent, prin exemplul lui Vasari, preluat de Carel van Mander, care uneori compunea el însuși sonete, dar mai adesea traducea texte de-ale altora, precum cele latinești ale lui Lampsonius. Era o lirizare dilletantistă, iar lucrările lor sonetistice împrumutau alura unui comperaj comercial prezentat într-un ambalaj poetic de circumstanță. Absența unui mare temperament liric, care să înțeleagă valențele noi și potențialitatea sonetului, a fost în definitiv cauza cea mai importantă a închirci-



Scanned with OKEN Scanner

rii sale. Așa se face că poezia de serviciu își afla numai un rol de cenușăreasă pe lîngă noile întreprinderi artistice „cu vînzare", iar sonetul era chemat să vocifereze la ușa magazinului, făcînd „reclamă" altor produse artistice, așa cum se va întîmpla pe o scară mult mai întinsă într-o viitoare societate de consum, care va substitui arta, comerțului. Un exemplu tipic al acestei mentalități negustoricești o prezintă chiar Carel van Mander atunci cînd vorbește despre *Viața fraților Jan și Hubert van Eich, pictori din Maesych:* „Pe vremuri, au fost publicate la Antwerpen cîteva gravuri în aramă, cu portrete ale pictorilor olandezi celebri și în primul rînd ale acestor doi frați eminenți, ca fiind cei mai vechi reprezentanți ai nobilului meșteșug al picturii în Țările de Jos. Lîngă portrete, sau dedesubt, sînt niște *Carmina* foarte iscusite, adică poezii, în limba latină, întocmite de mult învățatul poet Dominicus Lampsonius din Brugge, secretar al episcopului din Liège și nu numai un foarte mare iubitor al artei noastre, dar și un foarte bun cunoscător al ei și foarte priceput într-însa. Care poezii, întru lauda acestor bărbați iscusiți, am ținut să le adaug de asemenea aici, traduse în limba noastră."

Lucrarea pe care o citează și o transcrie Carel van Mander, cu laudele de rigoare și prezentările ținute în lanț, este exact de întinderea unui sonet, dar fără să-i respecte rigorile. Alcătuită din două catrene și două terține, este despărțită în două (pentru fiecare din cei doi frați), dar schema rimelor nu este respectată nicicum, fiind de fapt o suită de distihuri înlănțuite. Iată cum sună, desigur alterată printr-o nouă traducere: *Lui Hubertus van Eyck, pictor* — Hubert, tu, cu-al tău frate, primiși cîntări de slavă / Din partea Muzei, pentru pictura ta grozavă. / De nu-ți ajung, mai pune că fratele tău mic / Te-a întrecut, cu toate că-ți fuse ucenic. // Aceasta se și vede la Gent, într-o lucrare, / Pe care riga Filip a vrut-o și pe care / A pus s-o copieze Coxcy, căci vrea s-o ia / În Spania, acasă la el, în țara sa. // *Joannes van Eyck, ca vorbind el însuși, spune:* Culoarea cu uleiul s-amestec, ca expert, ' Fui cel dintîi în lume, cu frate-meu Hubert. / Rămaseră burghezii cu gurile căscate, / / Căci nici Apeles n-ar fi găsit formula, poate. / Descoperirea cată, acum,



Scanned with OKEN Scanner

ne-ntîrziat, / Să fie răspîndită în lume-n lung și-n lat.“ Pseudosonetul citat ar fi putut avea, cel mult, o valoare informativă asupra unor fapte demne de reținut, dacă aceste lucruri nu ar fi fost spuse și răspuse în oportuna proză de către același Carel van Mander, probabil dintr-un exces de mîndrie de breaslă și patriotism filistin. Este vorba în primele opt versuri despre o lucrare a fraților van Eick în legătură cu care ni se relatează că : „Regele Filip, al 36-lea conte al Flandrei, ca să nu lipsească orașul Gent de această bijuterie, dar rîvnind-o foarte, l-a pus pe Michiel Coxcy, pictor din Mechelen, s-o copieze, iar acesta a imitat-o cît se poate de bine.“ Cronicarul mai servește și alte informații, cu lux de amănunte și exces de zel.

Cît privește despre textul „vorbit de el însuși“, în care sînt cuprinse terținele, aflăm că „rămaseră burghezii cu gurile căscate“ privitor la noua tehnică a picturii în ulei, pe care nu numai Carel van Mander o atribuie fraților van Eick, dar și Vasari, vorbind *Despre feluriți artiști flamanzi* : „Lăsîndu-i, așadar, deoparte pe Martin de Olanda, pe Giovan Eyck din Bruges — ca și pe fratele său Uberto — care a dat în vileag, în 1510, pictura în ulei și chipul cum poate fi ea făcută.“ La Vasari datarea e greșită, întrucît Jan van Eick a murit la 1441, fapt pentru care îl corectează Carel, învinuind din amabilitate nu pe Vasari, ci pe tipograf, pentru eroarea comisă.

În ciuda acestui mare „secret de fabricație“ pe care flamanzii pretindeau a-l fi deținut cei dintîi, prin frații van Eick, specialiștii aveau să precizeze că, încă din secolul al XII-lea, călugărul Theophilus vorbește despre pictura în culori frecate cu ulei în lucrarea sa *Diversarium artium Schedula,* necunoscîndu-se în ce consta „inovația“ fraților van Eick.

Din biografia celor doi frați publicată de Carel van Mander remarcăm următorul text de un involuntar grotesc stilistic : „Mormîntul fratelui mai vîrstnic, așa cum am mai spus, se află la Gent, în biserica Sfîntul Ioan, într-un zid, iar pe o piatră funerară este arătată o Moarte de piatră albă ; Moartea ține în fața ei o placă de aramă, iar pe placă se poate citi acest epitaf, care este o veche poezie flamandă : Cel ce mă calci, privește-te în mine : /

Ca tine-am fost, acuma sînt sub tine, / Mort și-ngropat ; nimic n-a ajutat : / Nici doftor, nici descîntec și nici sfat. // Hubert van Eick, așa-mi zicea pe nume ; / Azi putrezesc, cîndva aveam renume. / Eram, ca pictor, foarte prețuit ; / Am fost ceva, nimic am devenit. // În anul ce pe vremuri se chemase / O mie patru sute două'ș'șase, / La optspre'ce septembrie, mai ieri, // Eu sufletul mi-am dat în mari dureri. / Iar dacă ție arta-ți este dragă, / Azi pentru mine, rogu-te, te roagă ; // Fugi de păcate toată viața ta, / Căci, pîn' la urmă, tot mă vei urma."

Formal, versurile sînt orînduite ca într-un sonet ritornelat, asemănător celui davincian, adică la capătul celor paisprezece versuri se mai adaugă două, de obicei cu o maximă sau cu un sfat.

, Conținutul lor are însă un haz funebru pe care-l mai putem întîlni și azi în unele epigrafii mortuare, cum ar fi cele cunoscute din cimitirul de la Săpînța. Sinceritatea tonului elegiac, olaltă cu enormitățile debitate, fac farmecul unor asemenea creații, incontrolabile în registrul stilistic și catalogabile la umorul negru.

Avem de-a face, așadar, în cele mai diverse împrejurări, cu texte versificate care tind spre formula consacrată a sonetului, dar care nu reușesc să cristalizeze structura geometrizată a modelului rîvnit rămînînd la avatarul pseudosonetului. El se prezintă ca o moluscă fără crustă, un soi de limax fără matriță.

Dar dacă, după cum vedem, transplantul petrarchist în zona flamandă s-a aflat pe un teren mai puțin fertil și primitor, se poate vorbi de celălalt transplant, mai adaptabil și mai fecund, care s-a produs în spațiul artelor plastice propriu-zise și al istoriografiei din acest domeniu.

În acest sens, dacă vorbim despre Petrarca și *petrarchism,* s-ar putea vorbi, printr-o analogie firească, despre Vasari și *vasarism,* ca fenomen de cultură integrabil aceleiași proteice Renașteri.

Scanned with OKEN Scanner

# SIGLO DE ORO - SONETUL LUSITAN ȘI CEL HISPANIC

Scanned with OKEN Scanner

# EL SIGLO DE ORO
# — SONETUL LUSITAN ȘI CEL HISPANIC —

La 28 septembrie 1985, în insula Corfu, cu ocazia celui de-al VIII-lea Congres Mondial al Poeților, Léopold Sédar Senghor a rostit o cuvîntare de amplă sinteză referindu-se la *Poezia mediteraneană ca simbioză a culturilor* și definind poezia de azi drept „un ansamblu de imagini analogice și simbolice, melodioase și ritmate", ceea ce „caracterizează cel mai bine, după cum ați constatat, poezia mediteraneană", subliniind că „temperamentul Fluctuanților, care sînt mediteraneenii, este caracterizat de o sensibilitate furtunoasă și cu o reacție rapidă". Reamintind că vestita *Carte a Morților*, datorată Egiptului, este considerată drept cea dintîi carte de poeme scrise din lume, Léopold Séghor face o mare acoladă sintetizantă cuprinzînd un autentic periplu liric mediteranean și concluzionînd astfel : „În ceea ce-i privește pe arabi, după ce au făcut simbioza civilizațiilor din Orientul Apropiat — fără să-i uite pe greci — iată-i că în Andaluzia, în secolele al VIII-lea și al IX-lea, au realizat o civilizație exemplară, așa cum era constituită din aporturile albo-europene, semitice și africane. De fapt, și pentru a ne întoarce la poezie, trecînd în Africa, ei au păstrat și cîntul gregorian și polifonia, pe care le-au transmis Europei occidentale."



Scanned with OKEN Scanner

Toată sinteza studiului senghorian servește nu numai la reiterarea relațiilor seculare dintre popoarele aflate în jurul bazinului mediteranean și influențelor lor culturale reciproce, dar și la consacrarea unei poezii de sinteză eficientă, multiseculară, care trebuie continuată pe făgașul ei fructuos, fiind necesară supravegherea proliferării ei firești și chiar apărată de influențele dăunătoare : „Trebuie să luptăm împotriva tendinței unei anumite poezii moderne, care nu mai cultivă decît imaginea și o anumită obscuritate. Pentru asta, se înmulțesc pe pagină spațiile albe, care sînt ca niște gropi negre ale memoriei. Trăgînd aceste învățăminte din poezia mediteraneană, să ne amintim că *poemul* înseamnă cuvinte plăcute inimii și urechii. După modelul poeziilor mediteraneene, vom cultiva melodia și ritmul. O melodie care, o dată mai mult, va fi intricată, legănată de aliterații, de asonanțe, de paronomaze și de alte jocuri de sunete. Să nu uităm : poem înseamnă cuvinte plăcute inimii și urechii. Spun : urechii !“

Ultimul accent pus asupra calității *poemului,* adică bucuria auditivă pe care trebuie s-o producă, desigur că nu înseamnă cantonarea poeziei într-un registru liric de tipul simbolist, ci este o atenționare asupra pierderii acestei calități esențiale, adesea degenerată într-un instrumentalism zgomotos, cu o semnificație strict senzorială, dizarmonică și iritantă sau înlocuită cu o simplă imagine, hiperbolizantă vizual și terifiantă. Dar nu despre poezia ultramodernă dorim să discutăm acum, ci despre fenomenul liric desfășurat în peninsula iberică, pornind de la cel al Renașterii italiene, în secolele XV și XVI, fenomen înregistrat în istoria artelor drept „Secolul de aur“ *(El Siglo de oro),* care, dînd o nouă strălucire Sonetului petrarchist, a contribuit la universalizarea lui, ca formă, dar și la universalizarea unor idei-sentimente umaniste, contribuind la o mai bună cunoaștere a omului și a potențialului său sufletesc și intelectual. Prin marile călătorii ale Renașterii, omul își cunoaște nu numai planeta baștinei sale, cu noile ei dimensiuni și geografii completate, dar sesizează noi trepte ale unui orizont pururi alunecător și schimbător, care-l atrage pe scara rulantă a cunoașterii, într-un carusel cosmic, la infinit. Aici e locul să retran-



Scanned with OKEN Scanner

scriu acel fragment din *Cartea Morților*, egipteană, citat și de Leéopold Sénghor :

„Am strîns Cuvintele Puterii toate... / Le caut și le-adun / Mai iute ca lumina / Și mai stăruitor decît copoiul... / Nebiruite Vorbe magice-mi sînt pavezi... / Cînt imnuri / Și așa străbat eu cerul în luntrea lui Khepra... / Curat și ritmurilor cosmice întocmai."

Așadar, cu milenii mai înainte de arca petrarchistă în căutarea unui port absolut, spiritele umane și îndeosebi poeții au celebrat „luntrea lui Khepra" călătorind pe undele cosmice, în analogie cu barca lui Caron, luntrașul Aheronului din mitologia greacă. Privind în personalitatea lui Petrarca pe exponentul unor sinteze lirice milenare și al unui mitic sincretism transmis spiritualității moderne, nu putem să omitem influiențele profunde ale poeziei persane și arabe, olaltă cu cea grecească, ce se străvăd în structura petrarchismului, fapt care și explică în cea mai mare măsură „asimilarea" rapidă a noului curent și „naționalizarea" lui rapidă în talvegul literaturii portugheze și celei spaniole, unde, după cum am văzut, preexistau, prin atestatul istoric, premisele culturii și poeziei arabe.

În consens cu afirmațiile lui Léopold Sédar Senghor la Congresul Mondial al Poeților din 1985, profesorul Edgar Papu precizează acele intime relații și interferențe culturale conjugate *De la sfîrșitul Renașterii și pînă azi*, înlănțuindu-le celor anterioare : „Bunăoară, încă din veacul al XI-lea a existat un iluminism arab, pregătit chiar cu mult înainte și căruia Renașterea europeană îi rămîne în multe aspecte îndatorată. Apoi se știe că s-a dezvoltat un umanism persan, unde vom surprinde iarăși certe coincidențe de aspirații cu cele purtate de marele fenomen al Europei apusene. Același lucru s-a stabilit și despre cultura bizantină, începînd încă din veacul al X-lea ; dealtfel, învățații din Bizanț care vin mai tîrziu în Italia stimulează nu numai studiul limbii grecești, ci și a unora din ideile care vor fi ale Renașterii."

Urmărind *Evoluția și formele genului liric* (1968) Edgar Papu restabilește unele filiere care duc pînă la *Cîntarea Cîntărilor*, considerînd ca o importantă punte de legătură între doctrinele antichității orientale și men-



Scanned with OKEN Scanner

talitatea filosofică renascentistă, cu consecințe bogate în poezia modernă, *Sufismul*. Acest principal curent al misticii musulmane a apărut în secolul al VIII-lea, ca reacție împotriva dogmatismului și formalismului manifestate de islamismul ortodox și el și-a găsit izvoarele într-un complex ideologic de neoplatonism, maniheism, gnosticism și cu infiltrarea unor curente idealiste din filosofia indiană.

Sufismul, o doctrină complexă și împovărată de contradicții, a influențat hotărîtor operele multor mari poeți musulmani, din rîndurile cărora se impun Saadi (cca 1184—cca 1291) și Hafiz (1300—1389), contemporanul lui Petrarca.

Edgar Papu îl apropie pe Ibn. Farid (1181—1235) — cu versurile sufite, integratoare ale suferinței umane printre categoriile esențiale ce le impune viața — de perspectiva laică a iubirii petrarchiste, care cultivă voluptatea regretului și melancolia iubirii, ca năzuință irezolvabilă. Voluptatea suferinței și paradoxul unei asemenea fericiri este subliniată cu fermitate de poetul arab : „De-ți vrei tu traiul fericit, martir fii al iubirii. / De nu, iubirea ta s-o lași cui știe să iubească. / Acela ce-a muri nu-i demn pentru iubirea sa, / Nici va trăi prin ea."

Tot prin iradiația gnosticismului oriental, prin filiera doctrinelor medievale ale *Cabalei* și ale celor două *Talmuduri* (din Ierusalim și din Babilon), derivă o lirică ebraică, înfloritoare după primul mileniu în Spania, fiind citat talmudistul Samuel ibn Nagdilah (993—1055), supranumit *ha Naghid* („Prințul"), din care se exemplifică următoarele versuri : „Smerit tot umblă omul pe pămînt / Dar ale lui dorințe ating cerul. / (—) / Să urc, vreau, cele mai înalte piscuri / cele mai crunte-abisuri să scobor, / deșertului hotarele să-i aflu, / să trec pe-un vas cu pînze-ntreg oceanul, / să-mi prelungesc, tot astfel, rătăcirea / pîn' ce voi fi suit pe-acele piscuri / ce n-or să se mai uite niciodată." Asemenea versuri ale *dorinței* umane sînt opozabile forței atotstăpînitorului Zeus, pe care o vedem astfel expusă în anticele fragmente orfice (I), ce se adresează *Către inițiați :* „Ci el hălăduiește pururi în slava cerului de-aramă / Pe tronul făurit din aur, pămîntu-i zace sub picioare, / Cu brațul drept atinge lesne oceanul marginilor lumii, / Oriunde ajungînd..."



Scanned with OKEN Scanner

Nostalgia orfică a ubicvității e completată, însă, la poetul medieval cu voluptatea „rătăcirilor“ lui cosmice, cu patima căutărilor într-un timp dilatat de speranță și așteptare, prelungindu-și „dorința“ și suspansul afectiv.

Previziunea marilor călătorii ale Renașterii prin versurile *Prințului* ar putea să apară drept țelul său edenic, dar se vădește și o altă fericire, care constă în însăși „căutarea fericirii“, în „aventura“ și senzațiile inedite ale acestei „căutări“, prelungindu-și „rătăcirea“.

Despre căutările îndrăgostiților și ale iubirii, despre acea rîvnă a prelungirii stării îndurerate prin dragoste, aflăm și exemplul poetului persan Djelaleddin Rumi (1207—1273) care „într-un *masnavi* (poem) al său, asociază simbolul erotic cu acela al exilului, semnificînd ruperea omului de o zonă ideală a originilor, după care tînjește cu tristețe. Iubirea, la el, în sensul de avînt al reîntoarcerii, se exprimă prin muzică. De aceea își alege motivul trestiei, care, ruptă de trunchiul ei, devine fluier și își cîntă tristețea despărțirii de obîrșie.“

Reluăm cîteva versuri din minunatul poem : „Ascultă trestia, plînsul ei / ne vorbește de despărțiri : / — De cînd am fost retezată de lujer / suflul meu îi face pe oameni să geamă. / Vreau o inimă sfîșiată de surghiun / pentru a-i povesti durerea dorinței. / Toți cei ce-au rupt legăturile cu obîrșia / sînt în căutarea clipei de revenire. / (—) Prieten de taină al tuturor îndrăgostiților surghiuniți, / Cîntecul trestiei sfîșie vălurile noastre. / Este otrava și este leacul, / este mîngîietorul și prietenul adînc tulburat.“ Profesorul Edgar Papu sintetizează toate aceste manifestări pretimpurii ale gnosticismului poetic (care pot fi fixate între veacurile al XI-lea și al XIII-lea, ce se va extinde însă și mai tîrziu, îndeosebi prin diferite derivații sufiste în mediile cele mai diverse) printr-o frază orientativă geograficește : „Astfel, unul din capetele de difuzare se va descoperi în India hinduistă, iar celălalt în Spania creștină“, acest ipotetic văl poetic, desfășurîndu-se, ca eșarfa Bérénicei, de-a lungul întregii lumi cunoscute la timpul acela.

Despre „martirajul iubirii“ profesat de Ibn Farid, prin influența sufistă, vom găsi evidente influențe și în mediul de limbă catalană ilustrate de vestitul gînditor, erudit



Scanned with OKEN Scanner

predicator și poet Raimundus Lullus (1235—1315), care în *Cartea Prietenului și a Iubitului* preia astfel unele idei : „Iubirea e o mare frămîntată de valuri și de vînturi, care n-are nici port, nici țărm. Prietenul piere în mare și în primejdia sa pier și zbuciumatele-i chinuri și se naște împlinirea sa.“

Decalcul unor asemenea iubiri absolute, însoțite de martirajul liber consimțit și lauda amorului neîmpărtășit, îl vom reîntîlni, după modelul sufist, în lirica erotică a misticului Juan de la Cruz (1542—1591) și a poetei Teresa de Avila (1515—1582), colaboratori întru reformele ordinului carmelit și proliferării mănăstirești, după cum vom recepta ecouri și mai îndepărtate, în timp și spațiu, de la Sora Juana Inés de la Cruz (1651—1695) — *la Monja de Méjico* („Călugărița mexicană“).

Ducînd și mai departe scrutarea unor tentații lirice asemănătoare, Karl Vossler descoperă corespondențe afective chiar și în poezia modernă : „Noțiuni empirice, ca întunericul și lumina, noaptea și ziua, singurătatea și societatea, interiorul și exteriorul, adoptă din oficiu în gîndirea acestui mistic (Juan de la Cruz) o valoare speculativă și semnificații metafizice. Reprezentări pămîntești, ca munți, văi, păduri, insule, rîuri și vînturi devin figurări ale divinității. Dumnezeu este iubitul, sufletul este mireasa lui.“

Exemplul servit este acel *Cantico espiritual* („Imn spiritual“) : „Iubirea mea : voi piscuri montanarde, / voi, cu-nsingurări împădurite, / voi, insuli de departe, / voi, cîntece înrîurite, / voi, vînturi șuierînd îndrăgostite // Și liniștita noapte, / și zorii ce mijiră, / și-armonioase șoapte, / singurătatea ca un son de liră, / și cina hrănitoare ce noi iubiri inspiră.“ Racordările lui Karl Vossler ne atenționează : „De cînd, datorită lui Rainer Maria Rilke, s-a trezit din nou gustul pentru obscuritatea ingenioasă a operelor poetice mistice, cîntecele pudicului și gingașului învățăcel al sfintei Teresa sună în urechile noastre mai familiar decît înainte.“

Ascetismul de tip monahal capătă o valoare morală răspîndită în societatea medievală, fiind favorizat de clerici, intelectualitatea curteană și ordinele cavalerești monastice, ceea ce va influența comportamentul întregei



Scanned with OKEN Scanner

societăți asupra considerentului erotic și implicit asupra lirismului de circumstanță.

Poezia medievală va lăsa moștenire mentalitatea omagiului trubaduresc și cavaleresc către o dragoste inabordabilă, o dragoste ce se spiritualizează, devenind, *cîntec*, mai mult sau mai puțin elegiac, după cum interdicția intensifică dorința și suspansul tensional.

Ne vom adresa tot investigativului nostru profesor Edgar Papu, ale cărui studii, pe lîngă o largă și erudită arie informativă, ne-au deprins cu delicioase și rafinate comparatisme.

Astfel, în aceeași pătrunzătoare și revelantă contribuție a sa *Evoluția și formele genului liric*, ni se oferă proaspete revelări și paralelisme inedite în spațiul liric cercetat : *De la kasîda arabă la poezia platonică*. Profesorul se referă la un gen de poezie himnică în care se specializase *ruwatul*, un specimen de menestrel din epoca arabă preislamică. *Kasîdele*, în afara celor sufiste care îl laudă pe Dumnezeu, aveau mai adesea un caracter encomiastic, adresînd elogii și panegirice grandilocvente curtenilor și demnitarilor fără merite, glorificînd fapte eroice și gesturi vitejești inexistente ale bogătanilor omnipotenți.

Este cunoscut cazul lui Saadi, cel care, după cum s-a spus, a ridicat arta gazelului la treapta perfecțiunii, că ocolea executarea către diverși comanditari a unor asemenea *kasîde*, care-i înlănțuiau opinia, deși nu se deosebeau structural de gazelurile obișnuite. Sfătuit de unii prieteni să dea curs comenzilor avantajoase, spre a se mai înstări cît de cît, Saadi le-a răspuns astfel : „Mulți pe-această lume cred că e mai bine / Corb să fii anume, decît șoimul sur. // Corbu-și umple gușa pe la uși streine, / Șoimul e simbolul purului azur. // Nu, la cei puternici palma nu-mi deschid / Nici, cum cerșetorii, n-oi întinde blid ! // La stăpîn de-oi cere acul împrumut, / Simți că te străpunge-ariciul subt șezut...“ (trad. George Dan)

Sarcasmul lui Saadi e comparabil, prin virulență, cu sarcasmul lui Góngora adresat „granzilor“ de la Curtea Spaniei. Nu însă la asemenea *anti-kasîde* se oprește Edgar Papu.



Scanned with OKEN Scanner

El citează un poet arab Invrulkais, căruia îi traduce un poem : Să poposim aci pentru a plînge amintirea iubirii mele și a acestui lăcaș, scump odinioară, așezat în locul unde sfîrșesc aceste dune... Suflarea vîntului de miazănoapte și a celui de miazăzi nu i-au nimicit urmele.“ Comparîndu-l cu *Cantona 27* a lui Petrarca, ce se referă la peisajul văii Vaucluse, plină de amintiri și de imaginea Laurei, văzută acolo pentru prima dată, criticul apreciază frenezia patetică și exaltarea durerii „asemenea unei bucurii“ drept o tensiune mai evidentă și mai apropiată de psihologia omului modern în poemul arab. Totodată, într-o paralelă pieptișă cu Petrarca, este invocat poetul arab Jamil, mort la 701, a cărui iubită, Botsaina, o anticipa pe Laura, mărturisind o iubire interzisă prin rațiuni de rang social, dar care se manifestă prin rare mesaje și în revederi, ce-i prelungesc poetului speranța, iluzionîndu-i așteptările pe durata întregii vieți. Elasticizînd speranța la infinit, adversitățile îi măresc rezistența și-i intensifică dorința apropierii, cu cît se mărește distanța. Așteptarea devine, astfel, un resort tracasant, dar vital, expus cu sinceritate : „Gelos dușman, tu nu-mi știi taina, / ce dulci comori îmi dă Botsaina. // Cîte-un cuvînt, un „nu“ sau „da“, / Sînt toată fericirea mea. // Doar prin dorință-am mîntuire, / Speranța-i o furișe-ochire. // De-ncepe anul sau sfîrșește, / N-o mai zăresc nici printre dește. // Sau dac-o văd, o văd în pripă / Și-atuncea, numai pentru-o clipă.“

Eseistul Edgar Papu îl consideră pe Jamil în rîndul celor mai îndîrjiți îndrăgostiți și cu accentele celor mai exaltați poeți erotici ai lumii : „Atîta timp cît voi trăi, Inima mea te va iubi, / Chiar mort, a mele oseminte / Te vor căta printre morminte.“ Expunerea fantastică, e o hiperbolă compromisă prin grotesc și e foarte apropiată, deci, de umorul negru. Pentru a-și întări ideea precedentă a unei iubiri pătimașe, fără opreliști reale, capabile să-l stăvilească, Edgar Papu aduce în prim plan versurile poetului arab Ibn-Hazm, din jurul anului 1000, care sună cam așa : „Aș vrea ca inima-mi, cumplit, / să mi se spintece-n cuțit ; // Să-mi intri-n inimă, d-a drept, / și să te-nchid la mine-n piept ; // Să te păstrez — noi îndenoi — / pîn' la județul cel de-apoi. // Să-mparți în-

treagă viața mea / cu mine, dăinuind așa. / / De-o fi să mor, cu tine sînt / în inimă, chiar și-n mormînt."

Registrul liric are fermitatea cîntecelor populare de profil baladesc. În privința iubirii în absență, numai prin reprezentări vizuale și aluzii despre frumusețea persoanei iubite, doar din auzite, este pomenit cazul trubadurului Jaufré Rudel ce iubește „prințesa de departe", căreia îi dedică viața și omagiile sale lirice pentru eternitate, într-o „iubire pură" de tip adolescentin.

Mai apropiat ca temperament și problematică de Petrarca este socotit marele trubadur Bernard de Ventadour (1130—1194), pentru care tema principală devine refuzul categoric și respingerea fără drept de apel a iubirii propuse, idee care va centraliza întreaga substanță ideatică și materialul liric al Cantonierului petrarchist, care va nimba neîncetat imaginea iluzorie a dragostei, pînă la idolatrizare.

Exemplului trubaduresc european, care folosea diferitele forme fixe, ale cantonei sau baladei, Petrarca i-a preferat sonetul, inițiat, după cum știm, de Școala siciliană, model abordat și de către florentini și de către sienezi, trecut prin cizelările stilnoviste, dar și prin cele ale realismului angiolieresc. Forma sonetului nu era întratît de concisă cît a catrenului persan *(rubaiata)*, care l-a făcut celebru pe Omar Khayam (1040—1135), dar nici lejeră și discursivă ca formula gazelului sau a kasîdelor, în care, totuși, monorima ridica probleme de virtuozitate și de pondere meșteșugărească, în schimb era o matriță profitabilă pentru gîndirea concisă și silogistică a omului de Renaștere, oferindu-i etalarea etajată a argumentației, precum și dozajul intensiv al concluzionării. Ideea se putea dilata sau contracta în cele paisprezece grile versificate, ca într-un minuscul armoniu cu efecte de orgă. Nici *rondelul* de baștină franceză *(né gaulois)*, a cărui naivitate o subliniase Boileau în *Arta poetică*, în ciuda unei vii tradiții din secolele XIV—XV (dezvoltată prin aportul unor remarcabili poeți ca Guillaume de Machault, Jean Froissart și mai cu seamă Charles d'Orléans, François Villon, Clément Marot și Mellin de Saint-Gelais), deși s-a dezvoltat concomitent cu sonetul italian și are, comparativ, prin repetări de versuri, mai multă muzicalitate,

n-a reprezentat totuși nici un moment o concurență pentru răspîndirea sonetului, deși se compune de regulă tot din paisprezece versuri.

Așa se face că, datorită suitei de argumente și sugerării de impulsuri istorice sau afective, ce le-am expus în acest succint preambul, Sonetul a pătruns în Peninsula Iberică cu oarecare întîrziere, dar, o dată ce s-a produs racordarea, el s-a impus tumultuos și cu specificitatea lui proprie. Sonetul lusitan cît și cel hispanic, altoiuri lirice implantate în seva viguroasă a două popoare latine, aflate în plin elan de afirmare istorică și de explorare maritimă a noilor orizonturi deschise, își vor aduce aportul lor nepreţuit la formarea și decantarea limbilor naționale respective, la definirea celor două culturi și literaturi fulminante.

*

* *

Se poate spune că, o dată cu instaurarea vastelor explorări și călătorii din Renaștere, flacăra petrarchistă a noului gen literar — Sonetul — a făcut ocolul pămîntului, depășind luciditatea lui schematică, obișnuită în „lumea închisă“ a bazinului mediteranean și a statelor fragmentate europene.

Dacă ar fi să menționăm numai acea culegere de sonete : *Parnasul lui Luis de Camões,* care, din păcate, a dispărut sau i-a fost sustrasă poetului, pe cînd se afla în Mozambic, la întoarcerea sa din Orient, după șaisprezece ani de exil, voluntar sau mai degrabă silnic, ar fi destul de concludent pentru a urmări fazele lui evolutive și răspîndirea universală a Sonetului. În tot timpul cît a stat la Goa — baza militară și reședință a viceregelui Portugaliei, precum și important centru comercial asiatic — deși poetul își duce viața sub ordinele militare, nu încetează o clipă de a scrie poezii, cantone, elegii și sonete, ba chiar satire virulente contra abuzurilor coloniale, precum *Nebuniile din India,* ceea ce îi provoacă noi neplăceri și amărăciuni. Dar tot el compune și comedii ocazionale, al căror succes îi va mai ameliora situația în ochii superiorilor. Poetul călătorește intens, nu numai în India, dar



Scanned with OKEN Scanner

și în China, la Macao și chiar la Canton, naufragiind pe coasta Cambogiei, dar în tot cursul itinerariilor sale exotice a fost încontinuu preocupat de elaborarea și compunerea epopeii sale moderne *Lusiada*.

Biografia lui Luis de Camões (1525—1580) este fragmentată în trei mari cicluri vitale. Mai întîi, tinerețea studiilor universitare umaniste de la Universitatea din Coimbra, unde se apropie de neoplatonism, studiindu-l în latina versiune a lui Marsilio Ficino, îi deschide pofta de studiu serios, favorizîndu-i și cunoașterea aprofundată a poeziei lui Petrarca, din care exersează traduceri sau imitații în stilul petrarchizanților spanioli Garcilaso sau Boscán. Totodată, are șansa de a cunoaște operele primilor poeți portughezi italienizanți și moderni deopotrivă Sá de Miranda și Bernardin Ribeiro, care îl vor influența numai la începuturile sale, încadrîndu-se în tiparele de acum clasice ale Renașterii, sub aspectul formal, dar căutîndu-și propria lui forță de expresie și vigoare imaginativă, care-l vor singulariza și-i vor certifica originalitatea creației.

Prin influența „școlii italienizate" mirandine, Camões va fi atras în aceeași măsură și de clasicii antici Catul, Properțiu, Tibul, Horațiu și Ovidiu, care vor constitui modele trainice pentru creația proprie. Exegeții operei sale consemnează, printr-o justificată sugestie, destinul analog și paralelismul tragic Ovidiu-Camões. Ei se referă la incidentele pe care le-a avut junele poet în prima sa perioadă de viață, cînd și-a atras, în atmosfera și mediul Curții, atîtea ponoase. Astfel, în urma unei încăierări cu un nobil din suita regală, pe care-l rănește-n duel, primește cîteva luni de temniță. Cînd iese de acolo, se îndrăgostește aprins de fiica unui înalt aristocrat, căreia îi adresează sonete înamorate, numind-o Natercia, nume simbolic, imitînd omagiile lui Petrarca pentru Laura. Numai că tatăl fetei se plînge regelui, obținînd expulzarea lui Camões de la Curte și primul său exil provizoriu. Înrolat în armată, activează în garnizoana de la Ceuta, de pe coasta marocană, urmînd caravelele portugheze în întreprinderi grele și periculoase contra piraților mauri, alegîndu-se cu pierderea ochiului drept, după o luptă navală.



Scanned with OKEN Scanner

Infirmitatea și dispreţul Curţii, sau poate propria sa dorinţă de aventură și tonus vital, îi hotărăsc un nou exil, de data asta pentru o perioadă mai îndelungă, constituind cel de-al doilea ciclu de viaţă (la fel de aventuros ca primul, dar și colorat de o nouă viziune exotică asupra lumii, prezentă în viitoarea lui poezie). Îmbarcat într-o escadră către India în 1553, el își părăsește patria nu numai în căutarea unor zări mai blajine, dar și conștient de un nou destin literar pe care îl întreprinde, inedit pentru lumea europeană : „Pălească drumul îndelung pe ape / Ce-i gloria isteţului Ulise ; / Și faima lui Traian să se îngroape / Și Machedon să zacă în zapise ! / Eu vreau să-i cînt pe cei iubiţi și-aproape / De Marte și Neptun, sub zări deschise ! / Pălească tot ce cîntă vechea muză, / Alt cîntec, mai înalt, să se audă !“ (*Lusiada,* I, v. 17—24. trad. A. Covaci).

Pentru Camões, legînd noile fapte și cuceriri istorice pe care le cîntă de tradiţia antică a epopeii, Vasco da Gama e considerat „pogorîtor, prin faimă, din Eneea“.

Dar vechile epopei homerice, precum și Eneida virgiliană nu cunoscuseră neverosimilele „realităţi“ cu care se confruntă simţurile, sufletul și lira lui Camões. Era necesară o nouă Muză și un nou cîntec „mai înalt“ pentru toate aceste noi „realităţi“ a căror măsură o depășea mult pe a celor antice. Se deschidea o nouă perspectivă „exotismului“, de o varietate și dimensionabilitate fără precedent, stare ce se va permanentiza de la Camões încoace pentru simţirea fiecărui poet modern, ca o necesitate expansionistă a propriei cunoașteri și propriului zbucium. Acest fior a fost propriu și generaţiei mele lirice, iar faptul că ne-am sufocat în incinta unui univers claustrat, amăgitor prin eliberări dionisiace, nu ne-a stăvilit romantismul incipient, însăși locanda cenaclului nostru juvenil intitulîndu-se, într-acel spirit legendar și exotic — „Singapore“. Pe una din cărţile dragi inimii mele, evocatoare acelor juvenile impulsuri, păstrez cu evlavie o dedicaţie :

„Lui George Tudor, Cu admiraţie pentru versul său de exuberanţă dionisiacă și pentru îmbinarea sevelor naturii cu spiritul generozităţii umane. Prietenia și afecţiunea lui Edgar Papu — iunie 1967.“

Această dedicație îmi era acordată tocmai pe inestimabilul volum eseistic intitulat : *Călătoriile Renașterii și și noi structuri literare* (E.P.L.U. — 1967), a cărui cuceritoare tematică se poate ilustra chiar prin enumerarea cîtorva capitole : *Rezistențe și cuceriri literare, Dincolo de fantasticul ignoranței, Geografie exotică și istorie exotică, Culoare locală, Tribulațiile în regiuni depărtate, Exacțiunile coloniale, Apologia tipului exotic, Consecințe în noul tablou al vieții, Motivul insulei și utopiile etc.*

M-au interesat în mod deosebit două capitole privitoare la explorările geografice ale Renașterii, care au stimulat bulversarea „locurilor comune" din conștiința medievalității umane și au propulsat intuiția „omului universal" spre o spațialitate demnă de nominația lui. Mă refer la capitolele : *Motive preexintente integrate în noi structuri* și *Modificări în percepția naturii.*

Profesorul Edgar Papu apreciază cu o privire proaspătă acea „extindere de perspectivă, fără de care n-ar fi fost posibilă o înarmare morală pentru cucerirea planetei, ne sună nouă astăzi cu un ecou din cele mai familiare, făcîndu-ne să-i recunoaștem mai intens caracterul modern".

Această „familiaritate" cu extinderea perspectivală impune și „modernitatea" mijloacelor de expresie ale scriitorului, prin „schițarea unui proces de muncă profesională, cu folosirea pe plan literar a termenilor tehnici care țin de profilul acelei specialități". Se exemplifică prin unele activități marinărești din *Lusiada* și unii termeni ca : scote, trîncă, pompă, scripete, vele, cu întrebuințare precisă, pentru a se trage unele concluzii directe asupra noului registru folosit de scriitorul modern : „Transcrierea cîtorva procese de muncă este dată exact și de Homer, dar el face această operație în cadrul unei economii nediferențiate, cînd se presupune că și el și ascultătorii săi trebuiau să cunoască dinainte toate speciile de activități pe care le evocă. La Camões, dimpotrivă, transcrierea are loc, ca și la scriitorii contemporani, pe baza unei documentări speciale ; ea provine din acel uriaș apetit perceptiv, deschis cu simpatie asupra tuturor lucrărilor și depășind strictul „limbaj poetic" al petrarchiștilor, care-i făcea pe așa-zișii poeți să folosească o terminologie tot



Scanned with OKEN Scanner

atît de redusă și de specializa ă ca și fiecare din breslele de meșteșugari ai timpului."

Pentru a face deosebirea mai tranșantă, este citat Fr. Schlegel cu două mici studii („Asupra limitelor frumosului" și „Asupra studiului poeziei grecești"), alăturîndu-i-se în opinie : „Încă de la începuturile romantismului, face unele observații pe care i le-a întărit tot mai mult trecerea vremii. Cei vechi, spunea el, au atins perfecțiunea artistică fiindcă știau să se limiteze ; omul modern însă se orientează în artă după categoria *interesantului,* promovînd intervenția dominantă a inteligenței și a înțelegerii, al căror proces nu va cunoaște niciodată vreo limită."

Pentru a exemplifica diferențierile de optică literară între antici și moderni, Edgar Papu desfășoară ample expozitări comparative, confruntîndu-i pe Homer, Alceu și Virgiliu, clasice modele antice, cu Camões și Boccacio dintre renascentiști, alegînd drept numitor comun tema *furtunii pe mare* și a *naufragiului,* din operele lor. Pe de altă parte, este implicată și atitudinea nouă, analitică, a eroului, deci omul modern : „Deși *Eneida,* inclusiv scena furtunii, a fost modelul fundamental al Lusiadei, există totuși anumite elemente de contribuție proprie, care despart nemăsurat registrul epopeii portugheze de al celei romane. Și în poema epică a Renașterii oamenii sînt înspăimîntați, dar aci se adaugă expresia unei energii și a unei voințe umane puternice față de elementele naturii, voință și energie zadarnic căutate la Virgiliu."

Urmărind doar efectele și ecourile celor două motive maritime *(furtuna* și *naufragiul),* precum și varietățile motivului animalier al *leului* în heraldica și literatura Renașterii, comparatistul evidențiază trăsături distinctive ce caracterizează această numită „zonă mutațională", atenționînd și asupra unui fenomen retrograd, de a cărui gravitate este convins orice autentic creator : „Pe plan literar, însă, formele închise de viață au fost foarte adesea pîndite de o primejdie specifică și anume frecvența atitudinii repetate, a șablonului, a înțepenirii.

În privința șabloanelor petrarchiste, pe care Camões le exersase în fel și chip, atribuindu-i-se aproximativ două sute de sonete, care se vor publica postum (abia în



Scanned with OKEN Scanner

1593), ele vădesc căutarea unor alternative proprii în modelarea gîndurilor sale, descumpănit adesea în fața lipsei de armonie a lumii și absurdităților ei, abordînd o nouă melancolie, amplificată la spațiul planetar, o dată cu spectacolul inedit și tulburător al unei veritabile odisei personale. Se poate vorbi despre „șablonul" și „înțepenirea" pomenite de Egdar Papu în cazul unora dintre sonetele sale, dar exemplul prim îl va da însuși petrarchismul intermediar profesat de modelul lui, Sá da Miranda, căruia îi transpunem acest sonet :

Ce soare plin și-n tihnă păsări zburătoare
prin anotimpul friguros altdată ;
de m-ar trezi o ploaie scuturată
ci nu din somn, din crunta-mi tulburare.

O, lucruri, vane toate, schimbătoare,
ce inimă se-ncrede-n voi vreodată ?
Trec vremurile, zi de zi trec, iată,
mult mai încet ca navele-n vultoare.

Aici văzui și flori și-umbrar de vară,
izvoare-atîtea, din belșug verdeață
și-atîtea păsări drăgăstos cîntară.

Azi, totu-i mut și-uscat ; și-așa-mi duc veacul,
mă schimb și eu, m-am tot schimbat la față :
se schimbă totul, neaflîndu-i leacul.

Se poate vorbi de o extaziere heraclitiană asupra unei „schimbări" permanente, dar neobiectivată și neparticipativă, fără istorie și fără concluzionări, de o răceală retorică deconcertantă.

Paradoxul „încremenirii schimbătoare" e un prototip al oximoronului petrarchist.



Scanned with OKEN Scanner

Natura prezentată în sonetul mirandian e notată cu hieroglife noționale păstrînd semnificația generală, nesubiectivă, a lucrurilor, peisajul nu este particularizat pentru a stimula o stare psihică deosebită, neliniștea poetului fiind indefinită și strict declarativă. Atmosfera e rarefiată și conceptuală, sterilizată de ipostazierea filosofică, vădit incomodă.

Ideea de „schimbare" o vom găsi și în unele sonete camoniene, de influență certă petrarchistă, dar, în ciuda unui inventar naturist restrîns, peisajul va tinde spre localizarea unui anumit spațiu cu parfum afectiv, precum în sonetul acesta evocator : „O, Tagule cu ape dragi, rîu blînd ! / Pe țarini verzi de tine umezite, / Și flori și buruieni și pomi și vite / Și baci și nimfe vesele trecînd. // Și nu știu, vai, nici dacă și nici cînd / Va fi să te revăd. / Mîhniri cumplite / De astă despărțire-mi sînt stîrnite / Dar știu c-am să te port pe veci în gînd. // A hotărît o soartă nemiloasă, / Spre-a-mi preschimba-n alean atîtea jocuri, / Să plec, să nu mai fiu de tine-aproape. // Cu inima la Tagul meu de-acasă, / Voi umple de suspine alte locuri, / Iar plînsu-mi tulbura-va alte ape." (trad. H. R. Radian). Poetul schimbă spațiul și lumea senzorială, dar peisajul natal e o veșnică reîntoarcere memorială.

Sonetul se poate paraleliza cu cel anterior al lui Sá Miranda, opunîndu-i o natură vie, veridică și particularizată, capabilă de efuziuni lirice și afective, deși pretutindeni aceeași. Incapacitatea mirandistă de a plînge, decît prin ploaia simbolică și decorativă, e confruntată cu lacrima camonistă, a cărei hiperbolă, în amintirea Tagului drag, devine ubicvă.

Prin anaforizarea hieroglifelor naturiste din primul catren („Și pomi și buruieni și pomi și vite, / Și baci și nimfe vesele, trecînd") deși nu prezintă categorii diferențiate de arhetipurile noționale, se realizează o înșiruire cu un ritm alert, gîfîitor, sugerînd avalanșa afectivă a privirii nerăbdătoare și memoriei retrospective.

O anaforă cu totul clasică și totodată tipic petrarchistă vom întîlni la Camões într-un sonet impecabil compus dintr-o suită dialectică de antiteze atribuite *zeului oximoronic — Amor :* „Amoru-i foc ce arde nezărit ; / E



Scanned with OKEN Scanner

rană care doare fără știre ; / E-o mulțumire în nemulțumire ; / E, fără de durere, chin cumplit ; // E-a nu dori obiectul mult dorit ; / E-a merge singur cuc prin omenire ; / E-n veci nemulțumirea-n mulțumire ; / E dor de-a izbuti să fii jertfit ; // E-a te preda cu mîinile legate ; / E-a te robi fiind învingător ; / E-a fi loial cu cine te omoară. // Cum, însă, poate face să apară / În inimi omenești frățietate, / Cînd mult se contrazice chiar Amor ?“ (trad. H. R. Radian)

Pitorescul unor asemenea confruntări strict noționale — pe care le-aș numi cu un termen simpatic mie : „aeriene“, în amintirea „sonetelor aeriene“ improvizate adesea pe teme abstracte și netranscrise — constă, de fapt, în ordonarea corectă a unor antiteze, rămase în planul alegoric al logosului, fără a le mai da corp și apartenență, adică lăsîndu-le în jocul lor angelic de „frumoase fără corp“.

Dacă acest joc s-ar petrece într-un ring filosofic, el ar fi acuzat de găunoșie și cabotinaj conceptional ; așa, însă, în spațiul liric *aerian,* incită ca un dans de fluturi încadrați în formații surprinzătoare.

Euforia noțională nu angajează parabole nici anecdote psihologizante, ci constituie un spectacol pur, vizualizat numai cu ochii minții, ca o teoremă încă nedezlegată.

Consecințele unui asemenea joc devin o bucurie estetică, dar categoriile noționale tînjesc la o epifanie autentică, ele vor să se „întrupeze“ în parabole și anecdote vii, cu persoane și contradicții „reale“. *Increatul* unui asemenea Sonet e o primă fază, aceea a „cioplirii“ sau „conturării“ antropomorfe, dar Sonetul-marionetă realizat într-o asemenea primă fază rîvnește carnație umană, suflet uman și trăire umană necontrafăcută, asemenea lui Pinocchio.

Un asemenea zbucium, în care jocul gratuit al noționalului geometrizat rîvnește o dinamică vitală, insuflată alegoriilor conceptuale, aflăm în următorul sonet al lui Camões, pe care l-am transpus astfel :

Acea voioasă tristă dimineață
deplină-n suferinți și-n pietate,



Scanned with OKEN Scanner

cît timp pe lume dorul mai s-abate,
să-i dăinuie-amintirea voi, măreață !

Doar ea, cînd pală, luminoasa-i față
nălță, redîndu-i lumii claritate,
văzu cum una d-alta-s separate
voințele ce s-au unit pe viață.

Doar ea văzu cum lacrime de pară
din ochii amînduror și-au scurs scocul
și-n largul fluviu, vast, se-mpreunară.

Doar ea văzu cuvintele rănite
care-ar putea, sleit, să-nghețe focul
dînd tihnă-atîtor suflete-osîndite.

Să fie acest sonet un simplu pean în cinstea Aurorei, cu pretenție imitativă orfică ? Să fie un simplu exercițiu petrarchist de jubilație oximoronică ? Totuși alegoria respectivă, deși pur ideată, nu rămîne uscată, ci e hrănită cu o anume tensiune de ordin psihic, conceptele capătă un tragism vital, iar conflictul „aerian" se integrează unor stări umorale, recognoscibile în zbuciumul nedeterminat al omului modern. Apare o temperamentală amprentă în imitativa conceptualitate, o neliniște particulară, care, deși aduce în final viziunea unui infern dantesc ce așteaptă mîntuirea prin forța logosului, nu e caracteristică începutului ci sfîrșitului de Renaștere, ba chiar poate fi considerată premergătoare barocului.

Neidentificabilă pentru moment, dar încărcată de sugestii, această nouă stare lirică ce vizează *inefabilul* încă din unele manifestări poetice ale secolului al XVI-lea interpretată și analizată teoretic în veacul următor, devine si obiectul unor „Studii de filozofie și estetică" (1939) ale profesorului Tudor Vianu, referitor la *Începuturile iraționalismului modern*, preocupîndu-l mai apoi și pe profesorul Edgar Papu în „Evoluția și formele genului liric"



Scanned with OKEN Scanner

(E. Albatros — 1972), la capitolul : *Lirica lui „nu știu ce“*.

Tudor Vianu atribuie unele cauze incipiente acțiunii Contra-Reformei care „a inițiat acea artă de afecte intense și mistice, cu atîta înrîurire asupra imaginației contemporanilor“, și care au determinat pe cercetători și scriitori să scruteze procesele cele mai tainice și delicate ale conștiinței umane, așa cum o va face jezuitul Baltasar Gracián (1601—1658), celebrul autor al „Criticonului“ *(El Criticon)*, al „Oracolului manual“ *(Oráculo manual)* al „Omului de lume“ *(El Discreto)* și al fascinantului tratat de poetică barocă : „Arta minții, tratat despre arguție“ *(Arte de ingenio, tratado de la agudeza)*, considerat și ca unul dintre precursorii psihologiei moderne. Edgar Papu subliniază acea necesitate acută de *explorare lăuntrică* a sufletului omenesc „după ce explorarea exterioară a planetei se vedea, în liniile ei mari, încheiată și omul își adaptase facultățile perceptive la o pluralitate imensă de intuiții, pe care urmărea să le sporească acum și cu cele din lumea interioară. (—) Alături și dincolo de stările și relațiile interioare cunoscute, omul începe să simtă într-însul un „nu știu ce“ sugestiv, inefabil, ieșit dintr-o lume încă tăinuită și neidentificată, pe care o poartă în sine. Prin începutul de abordare al acestui necunoscut ocean lăuntric se inaugurează primele indicii de lirică modernă în a doua jumătate din secolul al XVI-lea.“ Identificînd în *Ierusalimul liberat* al lui Torquato Tasso (1544—1595) folosirea repetată a expresiei „nu știu ce“ sugerată de spiritul Contra-Reformei, o va găsi în numeroase contexte în *Lusiada* lui Camões, ca o amplă răsfrîngere a atmosferei peregrinărilor planetare din Renaștere, al căror exponent strălucit a fost el însuși.

Incertitudinile căutărilor geografice și infinita rostogolire de orizonturi lăuntrice în raza aceluiași suflet uman, veșnic peregrin, reiterează legenda „jidovului rătăcitor“ — Ahasverus, imaginea modernă a miticului Sisif, acea dinamică eternizată a spiritului uman, stimulată prin curiozitatea cunoașterii. „În felul acesta — precizează profesorul Papu — poezia este prima care pune în circulație formula lui „nu știu ce“, folosită apoi de Gracián. „Formula va fi reperată și în poezia romanticului nostru Eminescu („un nu știu ce și-un nu știu cum“) într-un registru



Scanned with OKEN Scanner

intimist. Edgar Papu depistează în această formulă însuși conceptul *sugestiei artistice,* sintetizînd dorința infinită de cunoaștere a omului modern care „precedă nemăsurat terenul cuceririlor efective. Se naște atunci un puternic decalaj între domeniul dorinței și al realizării, care, oricît ar alerga nu poate atinge viteza postulatelor năzuite."

Același lucru îl remarcase și Leon Battista Alberti într-unul din sonetele sale : „Astfel natura pune-ntre putere / Și rîvna multă o nepotrivire."

Acel „decalaj" pomenit între vis și realitate, între planurile perspectivale inițiate de geniul uman și posibilitățile lor restrînse de realizare întocmai, îl vor face pe Giovanni Papini să-i înregistreze pe Leonardo da Vinci și pe contemporanul său Michelangelo, prea mari pentru a încăpea aceleiași vremi și aceluiași spațiu, în categoria „titanilor faliți", consemnînd astfel nu numai tragedia omului renascentist, dar și pe aceea a spiritului uman modern, cu atît mai îngrădit cu cît se arată mai expansiv.

„Sugestia artistică" va căpăta la Edgar Papu, prin „fenomenul lui nu știu ce" premisele unui prag epocal și un nou sens, acela de inerție activă în planul cunoașterii și al descoperirilor viitoare. Dealtfel această formulă stă la baza însăși a lucrării sale despre evoluția și formele genului liric, asupra căreia declară : „m-am gîndit să-i redau toată seria mai importantă de aventuri de-a lungul mileniilor". Tot o asemenea sugestie artistică mi-a dat imbold pentru abordarea acestei aventuri lirice a Sonetului.

În sensul marilor „titani faliți", se ilustrează, biografic și creator, aventurierul spiritual Camões, cel pentru care poezia și îndeosebi Sonetul a constituit euharistia de zi cu zi și jurnalul de bord al „navigatorului solitar" liric.

Pasajul extatic al lui Sá de Miranda, ale cărui schimbări în sine, prin ciclul anotimpurilor, rămîne paradoxal de neschimbat, deși marcat pe chipul poetului prin îmbătrînire, este opus unui peisaj în care tocmai noutatea lui perenă reprezintă aspirațiile umane și fluxul vital : „Se schimbă toate ; vremi, voință, fire, / Credință ca și orice înjghebare ; / Făcută-i lumea-ntreagă din schimbare : Și

zilnic are-o nouă însușire. // Vedem necontenit reînnoire, / Ce pentru vechi e-o veșnică negare ; / Rămîn din rău, mîhnirile amare, / Din bine, doruri doar, în amintire. // Cît timpul pune verde, nou, veșmînt / Cîmpiei ce cu nea fu-nveșmîntată, / Și-n mine-n plîns preface dulce cînt. / Afară de schimbarea neîncetată. / De o schimbare alta mă-nspăimînt : / Că nu mai văd schimbări ca altădată.“ Ultima terțină pare un afront umoristic adresat lui Sá de Miranda.

Atitudinea lui Camões simte în cursul firesc existențial un „nu știu ce“ fior al noutății, căci deși „făcută-i lumea-ntreagă din schimbare“ ea „zilnic are-o nouă însușire“ care ne interesează prin inedit și prin proaspăt mister.

Același fior îl simte poetul cînd natura e întruchipată prin făptura feminină, într-un sonet bucolic ce-l prezintă pe baciul Lizo, sătul să tot colinde în căutarea nimfei ingrate, scriind pe trunchiul unui fag o amintire : „Nădejdea niciodată nu ți-o pune / În inima femeii căci, din fire / Constantă-i doar în nestatornicie.“

Pe de altă parte, Camões urmărește mai profund schimbarea de decor a Naturii, dar relevă miezul neschimbător al naturii umane, reacțiile omului identice, în pofida cadrului exotic în care se produc, înstrăinarea nu înlătură reacțiile psihice încercate : „Îl părăsise Nise pe Montan, / Dar îi rămase vie-n amintire ; / Păstorul îi vorbea-n închipuire / Spre-a-și îneca trădarea în alean. // Pe plaja Indianului Ocean, / Proptit în bîtă, tot privea-n neștire ; / Pe valuri își plimba a sa privire, / Dar lor nu le păsa de-un biet cioban.“ Deși tonalitatea bucolicelor lui Teocrit și Vergiliu este preluată aidoma, totuși, prin sinteza propusă de sonetul camonian, nu farmecul bucolic, ca gen, e preocuparea acestuia, ci afirmarea unor idei noi, filosofice, îl incită. Camões vrea să propună o unicitate a simțirii și eului psihic al fiecărui om în parte, care, indiferent că s-ar afla în Grecia, în Italia, în Spania sau în India are aceleași trăiri. Este vorba de o revelație ca aceea horațiană din epistola „Către Bullatius“ (1.2) : *Caelum non anima mutant qui trans mare currunt*, care, în traducerea lui Eminescu sună așa : „Cerul deasupra schimbi, nu sufletul, marea trecînd-o.“



Scanned with OKEN Scanner

Tot astfel, deşi trăite într-un spaţiu exotic, cu ocazia dispariţiei unei fiinţe iubite în naufragiul suferit în golful Mekongului, simţămintele poetului se răstălmăcesc printr-un sonet, modalitate evocatoare pe care poetul o deprinsese în Europa şi care-i devine proprie în orice împrejurare.

Într-un alt sonet bucolic, Camões reface tripticul amoros cu iubirea dispersă : Daliana e iubită de Laurenio, dar Daliana iubeşte pe Silvio, pentru a conclude prin vocea nefericitului Laurenio : „Cum poate-a Firii neorînduială / Să pună vreri atît de diferite / În oameni ce-s sortiţi aidoma".

Se poate spune, deci, că „bucolicele" lui Camões citează numai cadrul iniţial oferit de modele, dar forma lui sonetică, predilectă sintezelor, cugetă cu gîndire modernă, logică, parenese antice : *non idem est si duo dicunt idem !*

Camões a înţeles foarte bine că sonetul oferă o eliberare prin joc spiritual şi operativitatea sugestiei.

Antitezele, anaforelele şi hiperbolele petrarchiste şi le însuşeşte în manifestarea şi justificarea lui temperamentală, ca om al extremelor, iar viaţa lui, care n-a fost un simplu joc, îi certifică din plin dialectica verbală : „Vai, mie ! Plîng, dar şi rîd totodată ; / Mi-e frică, dar şi sper ; urînd iubesc ; / Mă întristez şi mă înveselesc ; / dar cu credinţa zdruncinată. // Mi-e frică merit preţuirea dată ; / Zbor fără aripi ; orb, călăuzesc ; / Tac, dar şi strig ; vorbesc şi amuţesc ; / Mă cert cînd spusa mi-e-ncuviinţată. / Vreau, de-i posibil, tot ce-i imposibil, / Şi să mă pot schimba stînd neschimbat, / Să fiu om liber care-n lanţuri geme ; // Aş vrea să fiu văzut şi invizibil ; / Să mă descurc şi-s tot mai încurcat. / Aşa-mi duc trista viaţă : în extreme !" (trad. H. R. R.)

Jocul antitetic defineşte, astfel, chiar o structură viabilă, pe care nu se poate spune că n-a întruchipat-o, în mod real, însuşi Camões. Pentru el sonetarea n-a rămas un viciu formal al exerciţiilor ludice din junie, ci ea este elogiul unui fruct memorial, o înmagazinare de conştiinţă pentru sine şi pentru omenire, elogiu exprimat printr-un naturism pictural de o magistrală distincţie în sonetul acesta : „Tu, măr, pe-a cărui poamă pîrguită, / Cînd Firea lapte lîngă sînge pune, / Pe albul pur pictează sfiiciune /



Scanned with OKEN Scanner

Şi-obrajii feciorelnici îi imită. // Nicicînd urgia vîntului cumplită / N-aş vrea să poată trunchiul a-ţi răpune, / Nici arşiţa n-aş vrea să se răzbune, / Pălind pe rodu-ţi coaja rumenită ; // Căci, întrucît îmi eşti acum, la bine, / Cu umbra-ţi şi miresmele-ţi divine, / Blînd adăpost el fericirii mele, // Şi nu te laud cum ţi se cuvine, / Cîntîndu-te, măcar să fac din tine / O dulce amintire-n vremuri grele."

Însăşi imaginea clorotică şi alergizată în permanenţă a lui Amor din lirica petrarchizantă îşi capătă o nouă formulă în lirica lui Camões, el devine portstindardul îndrăgostiţilor, dar identificîndu-se cu însăşi Viaţa : „Dar, dacă Moartea, forţă-mpărătească, / De trupul-gazdă sufletu-i desparte, / Amor din două inimi face una, / Aşa că-i este dat să biruiască : / Amor o-nvinge şi pe cruda Moarte, / Şi Timpul şi Gîndirea şi Fortuna."

Sonetul camonian îşi depăşeşte caracterul ludic, devenind o formă de existenţă, ca exponent al iubirii universale şi celebrării ei. Iubirile imposibile, ca Beatrice pentru Dante şi Laura pentru Petrarca, parodiate în tinereţe prin acea ingrată Natercia care-l năpăstuieşte pe Camões, devin, cu trecerea timpului, autentice iubiri *imaginare,* pe care poetul nu numai că le cîntă, dar nu pretinde să fie adevărate, conştientizîndu-şi iluzia şi denudînd-o pînă la imaginea ei conceptuală — ideea platonică a frumuseţii, în care el *crede* ca într-o realitate, insuflîndu-i viaţă şi temeri, în spiritul aceloraşi paradoxuri renascentiste, dar totuşi altfel, avînd un „nu ştiu ce" în plus, ca în acest sonet ce l-am transpus aici :

O, Doamnă, eşti a Frumuseţii-Idee :
Spre-a-ţi dauri a părului lumină,
Unde-ai aflat suflarea de-aur, fină ?
Din care mină-ascunsă curcubee ?

Iar ochii-ţi mari ce-nsoritor scîntee,
Privirea-ţi mîndră de imperii plină,
Le-ai cucerit prin mintea ta divină
Sau prin vrăjitorie de Medee ?

Și care scoici secrete ți-au dat numa
Orientale perle, bogăție
Ce ne-o arăți, zîmbind, ca-n dulce vis ?

Dacă te-arăți așa cum ești acuma,
Ai grija ta, să nu te-arăți nici ție ;
Fugi de fîntîni : aminte-ți de Narcis !

Atitudinea lui Camões față de concept este familiară, el devine un veritabil afect, o stare lăuntrică a unei permanente iubiri, pe care o oblăduie ca pe un duh animat, o proiecție tulburătoare a propriului narcisism.

Prețiozitatea petrarchistă și lapidarul nestematelor medievale pot reconstitui o frumusețe factice de o plasticitate seducătoare cu elemente fastuoase ale Naturii, dar, urmărind această reconstituire demnă de Fidias, Camões încearcă, pe lîngă bucuria estetică, rece, o altă bucurie participantă, prin însuși *increatul sonetului* care developează iluzia propusă. Camões e astfel un Pigmalion care nu-și invocă animarea statuii.

Iată acest sonet transpus, în care apare somptuosul portret :

Din cîte grații stăruie-n Natură,
Ea-și asortă un prețios tezaur,
Unind rubine, roze, nea și aur
Într-o sublimă frumusețe-augură.

Gura-n rubine, nobila figură
Cu-aprinse roze, patimă de maur,
În păr străluciu și metalic laur ;
Pe pieptu-i neaua, dogorind căldură.

Și-abia la ochi se-nmăiestri mai tare,
Făcînd din ei un astru ce concură
Lumina de nămiază-a zilei clare.



Scanned with OKEN Scanner

În fine, Doamnă, chipul, pe măsură,
Ea ţi l-a-mpodobit cu-ndestulare :
Rubine, aur, roze, nea — stea pură !

La moartea lui Camões, în acelaşi an (1580) se naşte Fancisco de Quevedo y Villegas (1580—1645) care în unele direcţii pare a continua experimentul avansat şi sonetul potenţial „întrevăzut“ de Camões.

Ca şi cum ar fi înţeles ponderea senzorială pe care o sugera Camões tocmai prin abuzul lexic, Quevedo scrie acel sonet cu tonalitate sarcastică intitulat „Să fim cu luare-aminte la nechibzuita preţuire a pietrelor scumpe“ şi care se prezintă astfel : „De s-o trezi lumea-nţeleaptă-odată, / giuvaergii-ar înnopta cu jele ; / ne vînd, ca pe luceferi, pietricele / şi ziua în bucăţi, mărunt tocată. // Sticloasă viclenie ne-nsemnată / din Orient vînd pe parale grele ; / tu, de pietrari să-i ţii, să nu te-nşele / şi punga ta prăştieri să îi socoată. // Dar, între-nţelepţi, la curte, oare / pe cîţi nu-i pierde cu-a lui strălucire / un diamănţoi ce-i face sperietoare ? // Să ştii, că-i spre a pungii mîntuire : / nebunu-azvîrle-o piatră, şi-alt, mai mare / o ia şi o plăteşte, făr' crîcnire. / (trad. D. Radulian)

Dezamăgirea lui Quevedo era de ordin axiologic, demascînd pe vînzătorii falselor valori, aciuaţi la Curte, sau pe imitatorii servili, petrarchizanţi de duzină, care infestau arta spaniolă, fără nici un efort de a-i dezvălui strălucirea ei autentică, naţională.

Dezamăgirile lui Camões, premergătoare amărăciunilor lui Quevedo, nu erau mai puţin evidente în sonetele sale sarcastice, bine lucrate, cu tehnicitate de bijutier, plămădind nestemate lirice în monturi otrăvite, ca în transpunerea acestui sonet :

Din piatră, din metal, din corpuri dure,
Ăst suflet, nimfă dură, te-nveşmîntă,
Păru-i de aur pulbere măruntă,
De marmură al frunţii dalb contur e.



Scanned with OKEN Scanner

Iar ochii-ţi sînt smaralde verzi-obscure,
Granate-ţi sînt obrajii ; dar încîntă
Rubinul buzei tale, pururi cruntă,
Iscîndu-şi dalbii dinţi cu perle pure.

Iar mîna-i de izvor. Se-nalţă gîtul
De alabastru străveziu, s-arate
Albastre vine fulgerînd versantul.

Dar ce mă înspăimîntă-n tot făcutul
E că, durată fiind din nestemate,
Poţi inima s-o ai ca diamantul !

Duritatea unei asemenea inimi diamantifere o simţise Camões, ca pe un amnar de cremene tăioasă, rănindu-i profund inima casantă, în anii de tinereţe petrecuţi la Curte. Camões cunoştea lecţia ce i se oferise pretimpuriu şi avertizează, ca omul păţit, asupra primejdiei opulenţei şi frumuseţii mineralizate.

Cu două veacuri, însă, înaintea sa, primul mare sonetist realist al Renaşterii, Cecco Angiolieri, un alt Stan-Păţitul, folosise exact aceeaşi metaforă pentru inima iubitei sale Bechina, pe care o vedea, ca şi Camões, întruchipată tot dintr-o materie dură şi lipsită total de atracţie şi tandreţe, după cum se vădeşte în sonetul ce l-am transpus :

## XXXII

De-avea Becchina cord de diamant,
Tot restul fiinţei din oţel fiind doar,
Şi-ar fi de gheaţă, cum e un gheţar,
C-un soare stins spre polul celălant,

Şi de s-ar fi născut dintr-un gigant
Precum e-odraslă de blajin pielar,

Iar eu un d-alde tîrlă-pe-măgar,
Să-ndur atîtea tot n-ar fi galant !

Dar, dac-ar sta, un pic doar, să m-asculte
Și eu a-i spune-o vorbă-aș cuteza,
S-ar împlini speranțele-mi tumulte :

I-aș spune că-s al ei cît viața mea,
Cum și-alte lucruri ce le tăinui multe,
Și cred că, sigur, ea mi-ar spune : „da“ !

Dealtfel, vom întîlni în lirica deznădăjduită și vezicantă a lui Camões și încă alte influențe directe din sonetul temperamental specific lui Cecco Angiolieri, influențe pe care, pînă acum, critica nu le-a sesizat, poate și din cauza tardivei reactualizări a vestitului sienez.

Camões își propune și un joc invers celui în care se complăcuse mai înainte, cînd construise din cuburi prețioase imaginea unei frumuseți geometrice, dar plină de răceală.

El propune un soi de striptis simbolic al tuturor elementelor de împrumut sau jefuite armoniilor clasice, cu care s-a înveșmîntat falsa frumusețe, ajungîndu-se, prin reductibilitate, la creatura monstruoasă, dezumanizată, pe care ne-o dezvăluie mai adesea bufoneria socială.

Iată acest sonet transpus :

Redă-i, la crin, zăpezile edene,
Și rozelor tu purpura le-o lasă ;
Redă-i, la soare, raza luminoasă
Din dragile-ți priviri nepămîntene.

Redă-i și suavisimei sirene
Suava voce ritmic voluptuoasă ;
Redă, la Grații, grația ce-apasă
Seninătatea lor, cînd umbli-alene.



Scanned with OKEN Scanner

Redă-i frumoasei Venus frumusețea ;
Minervei — mintea, geniul ei în arte ;
Redă-i Dianei casta neprihană.

Despoaie-ți, haide, toată superbețea
Și vei rămîne toată-n bună parte
Tu însăți — creatura inumană !

Nu poate fi vorba de o criză de misoginism, nefirească în lirica de tip petrarchist abordată de Camões. Este vorba, desigur, de un procedeu inedit și spectaculos, de a manevra bisturiul satiric, fără a părăsi eleganța erudită și tehnicismul concis al sonetului.

Cu douăzeci de ani înainte de a muri Camões, se naște Luis de Góngora y Argote (1560—1627), fiindu-i contemporan doar pe durata copilăriei, adolescenței și primei tinereți, dar iată un sonet al acestuia din urmă, care apare ca o parafrază a celor camoniene citate mai adineauri : „Cît timp cu al tău păr vrînd a se-ntrece, / în van sub soare aur strălucește / și la frumosul crin de sus privește / fruntea ta albă cu disprețu-i rece ; // cît timp orice privire, spre-a culege / garoafa-n buzele-ți se ațintește / și e strivit cristalul ce lucește / de-albul tău gît întru-a trufiei lege, // iubește gît, păr, buze, frunte, care / în vîrsta-ți de-aur încă pot să fie / aur și crin, garoafe și cleștare, // și nu-s argint, flori frînte, iară ție / nu ți-e-ncă dat, la fel, o preschimbare : / pămînt, fum, praf, umbră, nimicnicie“ (trad. D. Radulian)

Veșnic pribeag și prigonit de soartă, la întoarcerea sa din posesiunile portugheze, chiar după ce a reușit să-și publice *Lusiada,* pe care o dedică lui Don Sebastiano, nu-i rămîne decît să trăiască dintr-o pensie precară, de 15 000 reis, cu achitare neregulată, ceea ce justifică izbucnirile sale din unele sonete, precum cel dedicat „Lui Dom Luis de Ataide, vicerege“ : „În Orient învins-ai cîțiva regi / Și ne-ai redat și India ca Stat, / Umbrind renumele ce-au cîștigat / Aceia ce-au învins popoare-ntregi. // Învins-ai și-ale vremii aspre legi, / Învins-ai totul, totul, înarmat ; / Da-n Patrie mai greu e, dezarmat, / Să-nvingi himere, monștri sacrilegi. // Decît să-nvingi atîți dușmani pe-afară, / Decît să faci,

armat, ca-naltu-ți nume / Să poată fi adus la cunoștința / Întregii lumi, mai mîndru nume-n lume / Ți-ai face, de-ai învinge-n propria-ți țară / invidia și nerecunoștința.“ (trad. H. R. R.)

Amărăciunea lui Camões devenea uneori paroxistică, ajungînd la imprecații și blesteme din cele mai medievale, invocînd apocalipsul biblic cu elanul lui Savonarola, în sonete asemănătoare cu cele revoltătoare și desperate ale lui Cecco Angiolieri : *O dia em que nasci mora e pereça,* din care am transpus :

Să piară-n hăuri ziua-mi de născare
nici timpul repetabilă n-o facă,
pe veci ne-ntoarsă-n lume și chiar dacă
s-ar mai întoarce-ntunecă-te, soare !

Tu, soare, piei în neagră-ntunecare
vestind sfîrșitul lumii-n hău te-apleacă ;
de ploi de sînge, monștri nască-n cloacă,
să nu-și mai știe maica ce fiu are !

Asemenea versuri par desprinse chiar din gura sienezului întărîtat, care, în *Cancionierul* său, alături de cele mai celebre sonete ale sale include și pe acesta :

## XXI

De s-ar putea muri de-ndurerare,
Mulți încă-s vii din cei care-ar fi morți :
Și io-s dintr-ăia, cît nu mă transporți,
Cu trup și suflet, Lucifer-cel-Mare !

Ci-n iad voi duce cea mai rea dogoare,
Pentru că, chiar și-n iad intrînd prin porți,
Mai lesne-amar și chin cumplit suporți,
Decît și cel mai mic d-al meu îți pare !



Scanned with OKEN Scanner

Mai bine n-aș fi fost născut nicicum,
Ori să fi fost obiect făr' de simțire,
Cît nu mai aflu-n mine nici un drum :
Decît acel ce-ar duce la-mplinire,
Printr-o-ntîmplare, profeția, tristul
Mesaj al lumii : — Vine Anticristul !

În afară de abjurația propriei nașteri, cum procedează și Camões, Cecco mai stigmatizează și altă fatidică dată din autobiografie :

Ah, clipa, ora, ziua, săptămîna
Și luna, anul, fie blestemate,
Cînd doamna m-a-nșelat, răpindu-mi, poate,
Și tihna inimei, pe totdeauna !

Blestemul unor anume clipe de viață devenise un adevărat obicei pentru Cecco, precum s-arată și în sonetul cu numărul IV :

De Domnul blestemată stînsă fie
Clipa dintîi, cînd eu mă-namorai
De cea care s-amuză de-al meu vai,
Uitîndu-și orice altă bucurie :

Dar imprecațiile lui Camões, ca și rugile lui metaforizate, n-au nici un ecou, nu primesc nici un răspuns de nicăieri, așa cum, într-alt sonet al său, pescarul Antonio stă pe-o stîncă vorbind cu Oceanul : „Nici un răspuns ; se zbate-ntinsa mare ; / Înfiorată lin pădurea geme ; / Iar glasul lui îl ia și-l duce vîntul...“

Harababura babilonică a unei societăți stîrnite, într-o forfotă diabolică ce-i întunecă rațiunea, amplifică neliniștea acestui spirit, el însuși agitat în de sine și considerîndu-se un „dezmoștenit“ al soartei, instaurînd acea categorie tipică barocului, cu tardive ecouri nervaliene.

Unul din sonetele sale antologabile, de o factură sarcastic-angiolierească, este și acesta : „În Babilonul unde, nebunește, / Se-ntinde pretutindeni perfidia. / Și-Amor, cel pur, își pierde, vai, domnia, / Căci Mama lui azi totul pîngărește ; // Unde virtutea scade, viciul crește, / Și-i mai presus ca cinstea tirania, / Și unde, strîmbă, oarbă, Monarhia, / Cu nume calp pe Domnu-l amăgește ; // În labirintu-acest, unde făcură / Noblețea și știința jalbe vane / La lăcomie-n poartă și la ură, // În haosul de simțuri inumane, / Plinesc porunca dată de Natură. / Vai mie, dacă te-oi uita, Sioane !“ (trad. H.R.R.)

Profesorul Antonio José Saraiva, autorul acelei sintetice *História da Literatura Portuguesa* („Istoria literaturii portugheze — Ed. Univers — 1979) își pune o întrebare în legătură cu acest sonet, sugerînd și răspunsul : „Dacă problema fericirii nu-și află rezolvare, dacă instabilitatea lumii contracarează statornicia și siguranța la care aspiră omul, cum se explică atunci faptul că fericirea este aspirația lui constantă ? Cum de-și amintește de această fericire pe care n-a cunoscut-o ? Răspunsul este teza creștină, de origine platoniană, dezvoltată mai ales de Sfîntul Augustin și anume că sufletul poartă în sine amintirea confuză a celeilalte lumi în care a trăit, lumea cerească, în care se va întoarce după moarte. Frumusețea pe care omul o cunoaște pe pămînt, Babel, nu este decît o rămășiță a frumuseții cerești care se află în Sion. Poetul hotărăște să-și dedice întreaga simțire acestui oraș sfînt, orașul tihnei sufletești, în care zbuciumul inimii și al spiritului său își vor afla alinarea.

Pendularea spiritului între cele două cetăți, una terestră, alta celestă, era o alternativă consacrată în epoca respectivă, dar amintirea Sionului ca speranță absolută era pentru Camões o perspectivă la fel de silnică, pe care i-o impunea însăși Natura : „Plinesc porunca dată de Natură.“ Nu pare a fi manifestarea unui zel religios, cum i se va întîmpla către sfîrșitul vieții lui Michelangelo, ci mai degrabă supunerea conștientă a unui spirit pus în dilemă, o accepție de ordin totuși rațional.

S-ar putea vorbi de robustețea spiritului camonian, de tonusul lui vital care nu l-a părăsit niciodată, nici în crizele melancolice sau cu adevărat pesimiste, se poate



Scanned with OKEN Scanner

vorbi de o bărbătească mîndrie, de tip iberic, care nu s-a închinat în fața nimănui, înfruntînd Viața și Moartea „cu pana-ntr-o mînă și spada-ntr-alta", un Condotier și-un Poet planetar, de o structură aparte care-i constituie personalitatea lui însuși drept model și exemplaritate pentru a fi urmate, așa cum a făcut-o mai apoi marinarul și poetul portughez Manoel Maria do Bocage (1765—1808), precursor al romantismului.

Neabătuta încredere într-un destin ferm și linear și-o înscrisese, încă din anii tineri, în versuri emblematice cu un strașnic conținut :

Prin fier, foc, geruri, prin calm prea greu,
Poate că lumile surpa-s-or toate ;
Cine să-mi smulgă vreodată poate
Dintr-al meu suflet sufletul meu !?

Exercițiul versificării marchează în acest catren o încrîncenare lexică aproape inimitabilă pentru traducător *(Ferro, fogo, frio e calma / todo o mundo acabarao ; / mas nunca vos tirarao, / Alma minha, da minha alma).*

Această tehnică viguroasă, asupra unui conținut viguros, alcătuiește unghiul de forță al poeziei camoniene, care-și va accentua incisivitatea o dată cu laborioasa lui operă.

Monologul interior, reflectat în oglinda lirismului intim, va fi prezent și în cele mai dificile sonete ale sale, într-o înscenare fictivă și ostilă ce și-o propune veșnic sufletul său frămîntat :

— Tu ce mai speri, Speranță ! Desperare.
— Care-i pricina ei ? — O transhumanță.
— Tu, viață, cum o duci ? — Fără speranță.
— Tu, inimă, ce spui ? — Iubesc cu-ardoare.

— Tu, suflete, ce simți ? — C-amorul doare.
— Și cum trăiești ? — Cu-ncrederea-n restanță.



Scanned with OKEN Scanner

— Ce sprijin ai ? — O vagă rezonanță.
— Și speri numai în ea ? — În ea sper tare.

— În ce te poți frîna ? — În propriu-avînt.
— Ce-i propriu-avînt ? — Avînt de-a vrea să pier.
— Și-i bine-așa ? — Amor va să-ncuvințe.

— Și ce-ți dă brînci ? — Cunoașterea-a ce sînt.
Și ce ești, deci ? — Predatul prizonier.
— Cui te-ai predat ? — Doar unicei dorințe !

Sînt cunoscute unele versuri din tinerețea lui Camões care păstrează sîmburele acestui sonet de maturitate :

Din trupul meu nu-i nici o parte
ce ție nu ți-a fost predată,
acum, că viața i-a fost luată,
răpește-i propria lui moarte.

În cartea sa intitulată *Formele liricii portugheze* (Ed. Univers — 1985), lucrare ce-și propune să realizeze un „model semantic“ al liricii portugheze, criticul Mihai Zamfir analizează temeinic virtuțile respectivului sonet, făcînd observații substanțiale : „Schema sonetului petrarchist se stabilise de multă vreme în granițele amintitei diferențe dintre catrene și terțete ; cu toate inovațiile aduse de renascentiști din diverse țări, secționarea semnificativă a sonetului a fost mereu făcută „orizontal“, adică între ideea expusă în catrene și cea din terțete. Sonetul de mai sus procedează exact invers, operînd o șocantă sciziune „verticală“ ; el se împarte pe hemistihuri, într-un mod neașteptat ; fiecare vers se prezintă sub forma unei întrebări urmată de un răspuns, schema sintactică a fiecărui vers rămîne egală cu ea însăși ; ordinei întrebărilor din propoziția interogativă îi corespunde un răspuns scurt,



Scanned with OKEN Scanner

decisiv, în sintagme de obicei nominale sau cuprinzînd verbe copulative (de tipul *amor e fero*). Dacă punem cap la cap partea a doua a versurilor, răspunsurile, realizăm un catehism concentrat al obsesiilor liricului Camões : *Desespero ; mudança ; Sem esperança ; muito quero ; amor é fero ; Sem confiança ; Uma lembrança ; Só nela espero ; Nisto em que estou ; Em acabar a vida ; Amor o quer ; Saber que son ; está rendida ; A um só querer.*

Rezultă o poezie eliptică de factură aproape contemporană. Fără îndoială că există, în sonetul de mai sus, o doză deloc neglijabilă de ceea ce în secolul al XVI-lea se numea *engenho* — măiestrie ce se va transforma numai peste cîteva decenii în poezie concettistă."

Doresc însă a mai adăuga, abstracție făcînd de conținut, că formula secționării verticale și a scindării versului într-un dialog unitar este caracteristică aceluiași Cecco Angiolieri de care am mai pomenit, formulă care poate fi găsită în numeroase din sonetele *Cantonierului* său, precum cele numerotate cu I, XXII, XXV, LII etc., asupra cărora am insistat în studiul respectiv. Interesantă poate fi chiar schimbarea semnelor de interogație în hemistihul al doilea, cum procedează Cecco atunci cînd îi cere iertare Bechinei, iar ea pune-ntrebările :

— Bechino-amor ! — Ce-i bai, trădare lașe ?
— Păi, iartă-mă ! — Și crezi că meriți oare ?
— Pe Dumnezeu ! — Spășit, ca pruncu-n fașe ?
— Pe veci voi fi ! — Și gaju-ar fi cam care ?

— Încrederea ! — De cînd ți-o știi chezașe ?
— Naintea-ți, nu ! — C-ai vrea să-ți bat cărare ?
— Nu ți-am greșit ! Știi c-auzii, pungașe ?
— Zi-mi amoraș ! — Să-ți las vr-un semn, tîlhare ?...

Alteori semnele își schimbă ordinea, după cum se întețește discuția sau decurge mimul respectiv.

În orice caz, formula a fost folosită îndeosebi de Cecco și preluată, imitativ, de alți sonetiști, chiar contemporanii lui.

Scindarea verticală a sonetului, pe care o remarcă cercetătorul Mihai Zamfir, a mai fost folosită de Cecco Angiolieri și într-o altă formulă, deși nedialogată, prin frîngerea fiecărui vers și reluarea obsesivă a ideii versului anterior, ca-ntr-o fugă, după cum exemplificăm, reamintindu-ne :

Cu suflet trist din cauze o sută,
De-o sută
ori pe zi gîndii la moarte,
Sperînd că-n moarte
mi-aflu tihna vrută,
De tihna vrută
doar în somn am parte...

Trebuie să recunoaștem, însă, că nici Camões nu s-a lăsat mai prejos decît Cecco în luciditatea sa tehnicistă și vom cita printre prestigioasele sale exerciții de stil, tot în secțiune verticală, complicatul și dificultosul său Sonet cu dublu acrostih alcătuit pe inițialele frazate astfel : VOS(S)O COMO CATIVO/MUI ALTA SENHORA („Al tău ca sclav, preamărită Doamnă"). Trebuie să felicităm colegial, cu această ocazie, pe traducătorul H. R. Radian al *Sonetelor* lui Luis de Camões (Ed. Univers — 1974) pentru virtuozitatea dovedită în transpunerea sa românească a meșteșugitei compuneri :

A-nvins amorul.
La orice pas. Mi-e viața,
Tu ești stăpîna ei.
Al tău și-ți dăruiesc
Umilă, mulțumită-n
Cînd s-a văzut că e
A vrut să fie iarăși
Să re-noiască vrea
Cu gîndu-acest frîu liber
Lăsînd să-mi fie-amoru
Amor ceresc, și
Voind, jurînd, să fiu
E-n a mea gîndire
Azi, prădată ;
Mă simt deodată
A mea simțire
Rătăcire,
Învinsă, iată,
Torturată,
A sa pieire.
Dînd simțirii,
O făclie, —
Aprig și grozav —
Martir iubirii,

Plecat pentru vecie — Numai ție,
Rămîn în ăst amor — Același sclav.

Inițialele celor două secțiuni, care, alăturate, formează corpul sonetului propriu-zis, se înlănțuie textual : AL TĂU CA SCLAV, PREAMĂRITĂ DOAMNĂ, formula cuprinzînd tot 28 de litere, ca în original.

Se poate vorbi de o găselniță miraculoasă, la care își adjudecă și oportuna șansă un procentaj de merit, dar, chiar și așa, aportul traducătorului trebuie salutat.

În cadrul acestor cutezătoare exerciții de stil, traducătorul s-a simțit atît de implicat în laboratorul marelui poet, încît a simțit nevoia să adauge la *Sonetele* lui Camões o *Postfață* tot printr-un sonet, care-i stă bine onestității oricărui translator. Îl transcriem, de aceea, cu simpatie, aici : „*Postfață* — Deși nu-mi dăruise nici o zînă / Vreun har poetic sau de-nțelepciune, / Am încercat sonete a transpune / Din limba portugheză-n cea română. // Posterității nu cred să-i rămînă / Această prea modestă versiune, / Căci versurile mele, chiar de-s bune, / Pe lusitan amarnic îl îngînă. // Și n-am redat cuvîntul, ci ideea ; / Deci pentru cele trei pierdute ore, / Rog sincer să mă ierte cititorul ; / Dar toată lumea știe, vorba ceea, / Că *traduttore*-nseamnă *traditore,* / La versuri mai ales... *Traducătorul.*“

Și pentru că tot discutăm de impasul traducătorilor olaltă cu amărăciunile poeților, am reperat un sonet datorat lui Luis de Góngora y Argote (1561—1627) adresat binefăcătorului său Olivares și intitulat *Dilatandose una pension que pretendia* („În așteptarea pensiei cerute“), referitor la pensia solicitată, promisă și etern amînată, sonet datat cam pe la 1625, adică puțin înainte de moartea poetului.

Prietenul nostru Darie Novăceanu, cercetătorul și traducătorul scrupulos al operei gongorine aproape în integralitate (Ed. Univers — 1982) a avut, firește, mari dificultăți în interpretarea acestui grandios poet, dealtfel di-



Scanned with OKEN Scanner

ficil de interpretat în propria-i limbă. Chiar în legătură cu numitul sonet, el notează : „Imposibil de tradus versurile 7 și 8 : *ollai,* cel mai plăcut cuvînt portughez, se referă, probabil, la *olha* — mîncare preparată din carne și legume ; *Como,* cel mai plăcut oraș din Franța aparține azi Italiei Poetul îl folosește pentru un sens limpede : *como* — mănînc.“

Întrajutorat de aceste indicații utile, am încercat și eu transpunerea tonalității burlești respective, bineînțeles prin unele parasintagme, parafraze și locuțiuni paralele, din simpla pasiune de a mă confrunta cu asemenea adversități de comunicare.

Iată hibridul transplant :

*ÎN AȘTEPTAREA PENSIEI CERUTE*

Pîș-pîș, văd pensia cu pași de plumb
căci, cum s-ar zice-s c-un picior în groapă
cu ochii-nchiși, de-i mult, puțin, se-ndoapă
mult mai amăgitor, cînd chiondăni strîmb.

Nu carne foarfec, izma de pe dîmb,
iar clanța-ncepe foamea să-mi priceapă ;
la portughezi, sublima vorbă-i *ceapă,*
francezul, cui mănîncă-i cîntă-n drîmb.

Nici ghete nu-s, iar vatra-i degerată ;
doar anii-s mulți, dar vreascuri nici atît
cît să-mi afum chilia cu cărbuna.

O, ce tîrziu ce vezi în vis s-arată !
Crăpi ! Tot e-o șansă mai de preț, decît
cinînd tot singur și postind întruna.



Scanned with OKEN Scanner

Versurile 7 și 8, la care se referă Darie Novăceanu, sînt într-adevăr intraductibile, cu forma lor exactă, în română, pentru că nu se păstrează echivocurile. Pentru „cel mai plăcut cuvînt portughez e *ollai*“ am ales, arbitrar, cuvîntul esențial în alimentația poporană „ceapă“, așa cum e considerat și la noi, deși cred că i-ar corespunde fidel *tocana* noastră națională, pentru „*Como* — cel mai plăcut oraș din Franța“ îmi propusesem o naturalizare italică : „la italieni e bine cînd au *papă*“, speculînd omonimul „papă“, bivalent în românește. Am preferat, totuși, o rezolvare cu aspect paremiologic, care se înstrăinează ca expresie, dar nu ca sens. Mă gîndesc cu un anume fior la toponimele din „Țiganiada“ (*Inimoasa, Flămînda* etc.) — greu de transpus într-o altă limbă și nu-l prea văd pe cel ce se-ncumetă, mai ales că, pentru propria noastră înțelegere, l-am văzut timp de aproape douăzeci de ani pe colegul meu de generație, Florea Fugaru, ghiftuindu-și cămăruța cu fișe explicative la „jucăreaua“ lui Leonachi Dianeu (Budai-Ionachi Deleanu), pentru realizarea unei ediții critice apărute abia în 1969.

Se face, deci, tot mai necesară identificarea unui bun traducător cu poetul exersat și filologul împătimit.

Reîntorcîndu-ne la situația mizeră a marilor poeți Camões și Góngora în pragul senectuții și morții, vom mai cita o jalbă-sonet a acestuia din urmă către același conte Olivares, care-l purta cu vorba : *Prea Înălțatului Conte Duce* — Cu gluga peste față sînt azi și condamnat / să mă gătesc de-acuma de plecare. / Nu drumul însă-i cel care mă doare / mai mult, ci foamea : ea m-a alungat. // Nefericit am fost și, deci, sînt vinovat. / Sfiala mea e vina cea mai mare. / Îmi fac din asta act de acuzare, / mă spovedesc plecînd, să pot pleca-mpăcat. // Fierul tăios să cadă împlinind sentința, / căci eu din mîna voastră încă mai aștept / iertarea de pe urmă. Nu am pic de teamă. // Mi-a fost sfiala mută și mută mi-e căința, / o, luminate Conte, dar acest sonet / e numai plîns și lacrimi și vreau să-l iei în seamă.“ (trad. Darie Novăceanu)

Dureroasă jalbă, pînă la lacrimă, acest sonet !

Vom adăuga unul, la fel de impresionant, care certifică starea desperată a veteranului Camões : Mi-a fost



Scanned with OKEN Scanner

adus Fortuna-n tristă stare / Și la picioarele-i m-a prăvălit ! Eu nu mai am ce pierde, sînt sfîrșit ; / Și nu mai pot nădăjdui schimbare. // Azi, pentru mine nu mai e-ndreptare ; / Cît despre viață, traiul mi-am trăit ; / Cînd răul este-atîta de cumplit, / Nici viața-ndreptățire nu mai are. // Ceva de mai pot cere, moarte cer, / Căci prea sînt mari necazurile-aceste ; La răul meu, din alt rău leac îmi fac. // Dar, întrucît nimica nu mai sper, / Iar pentru răul meu alt leac nu este, Să nu mă osîndiți că vreau ăst leac.“ (trad. H. R. R.)

Zguduitor de adevărat, acest sonet reflectă ultima perioadă a vieții lui Camões, în cumplită sărăcie, atunci cînd și la el pensia pășea „cu pași de plumb“, ca la Góngora, iar slujnicul lui credincios cerșea la drumul mare, pentru a-i cumpăra cărbuni și merinde. Poetul a murit de ciumă și a fost îngropat la Cimitirul săracilor. Este necesar aici una dintre *cugetările* lui Jean-Baptiste du Bos, privitor la mizeria și strălucirea poeților :

„Cred că am înțeles care trebuie să fie starea în care i se poate dori unui tînăr Poet să se afle, dintr-o vorbă de duh a Regelui nostru Carol al IX-lea. Trebuie, spunea acest Prinț, folosind Limba Latină, a cărei bună mînuire îngăduie celor cu învățătură să amestece cîteva vorbe în cele ce spun : Să ne hrănim bine caii și Poeții, dar să nu-i punem la îngrășat. *Equi et Poeti abendi sunt, non saginandi* („Caii și poeții trebuie hrăniți, dar nu îngrășați“). Iertată fie comparația în numele dragostei fără seamăn pe care Domnii din acele vremuri o aveau pentru grajdurile lor : moda le îngăduia s-o facă.“ Compararea poeților cu nobila speță cabalină a rasatului Pegas nu-i dezonora, desigur, numai că grajdurile cailor tereștri erau adesea mai bine aprovizionate cu nutreturi decît ospătăriile lirice cu cîrnați. În plus, supleţea poeților famelici și vagabonzi, ba chiar și a celor de Curte, era obținută cu destulă ușurință prin post involuntar și exersări poetice adesea nerăsplătite, așteptînd mult și bine acel prînz condiționat de succesul unui sonet („pour diner, le succès d'un sonet“), pe care-l va ironiza Boileau în Arta lui poetică.



Scanned with OKEN Scanner

*
* *

„Naturalizarea" sonetului italian în literatura iberică, atît în cea portugheză cît și în cea spaniolă, a fost temeinică și Renașterea și-a găsit în peninsula iberică o nouă vatră integratoare, care-și constituie propria ei tradiție, marcînd acel „Secol de aur" *(El siglo de oro)* care, de fapt, a durat aproape două secole.

Exercitarea sonetului la scară largă în rîndul literaților a fost, ca și în Italia, nu numai voga unui capriciu efemer, ci factorul care a contribuit temeinic la stratificarea lingvistică și decantarea lexicului substanțial, poezia constituindu-se un ferment activ în formarea noilor limbi naționale. Prin adopțiunea sonetului, cu formă fixă, ritm și rimă regulată, nu s-a trecut la o înrobire petrarchistă, ci tocmai la o modalitate formală, care, prin inerția ei activă, perpetuează și amplifică procesul de structurare sintactică și lexicală al limbilor respective. Căci Santillana, Boscán și Garcilaso, care, fiind considerați ca „italienizanți" prin acele „Sonete făcute în chip italienesc" *(Sonetos fechos al itálico modo)*, deschideau, de fapt, calea „spaniolizării" sonetului și a unui nou vad de viață lungă, așa cum procedase și „italienistul" Sá de Miranda, pentru partea portugheză, pe care îl urmează în primul rînd Don Antonio Ferreira (1528—1569), iar apoi superlirismul lui Camões. Sub noul semn al Sonetului se manifestă o îndelungă suită de poeți ce scriu în spaniolă precum Diego Hurtado de Mendoza (1500—1575), Hernando de Acuna (1520—1580), Gutierre de Cetina (1520—1557), Francisco de Adana (1528—1575), Fray Luis de Leon (1527—1591), Fernando de Herrerra (1534—1597), Pedro Linan de Riaza (1558—1607), Lupercio Leonardo de Argensola (1559—1613) și încă mulți alții, care încadrează în contemporaneitate apariția acelei triade marcante a „Secolului de aur" : Félix Lope de Vega Carpio (1562—1635), Luis de Gongora y Argote (1560—1627) și Francisco de Quevedo y Villegas (1580—1645). Față de fantoma petrarchistă a unei iubiri în absență și lipsită de speranță, iubirea sonetiștilor spanioli apare mai pătimașă în sensul ei firesc, dorința e mai scînteietoare și mai



Scanned with OKEN Scanner

voluntară, mai posesivă, pe cît de desperată încă și profund pesimistă se prezintă ea în fața eșecului sau în pragul morții.

Pasiunile apar mai înveninate, temperamental mai îndîrjite și predispuse tragismului, după cum avertizează Góngora într-un sonet, aci transpus :

Dulceața gurii, buzele-astea-ți cer
să guști savoarea-n perle distilată,
uitînd licoarea sacră ce-i e dată
de-al Idei băietan lui Jupiter,

iubiților, dacă vi-i drag ăst cer,
n-o sărutați, că-n buza-i coloratã,
iubirea stă la pîndă-nveninată
ca vipera-ntre flori, printr-un ungher.

Să nu vă-nșele-ale-Aurorei poze ;
nici rozele cu foc ispititor,
cînd își apleacă-mpurpuratul sîn :

Că-s merele lui Tántal, ci nu-s roze
ce-l amăgesc pe-acel sedus nebun —
numai venin rămîne din amor.

În totul de acord cu atenționarea lui Góngora se arată a fi Lope de Vega într-unul din sonetele ce se întorc total spre manierismul petrarchist, rezumîndu-i catehismul antitetic :

Să leșini, să cutezi, fiind furios,
sever și tandru, generos ori fiară,
vital ori muribund, defunct, viu iară,
leal și trădător, laș, curajos ;



Scanned with OKEN Scanner

nici țel nici tihnă n-ai, din bine scos,
pari vesel, trist, umil, trufaș, p-afară,
înnegurat, viteaz, vîntură-țară,
prea mulțămit, jignit, ori nevricos ;

nevrînd să vezi dezamăgirea clară,
sorbind venin drept o licoare vie,
uitînd folosul, paguba vrînd, doară ;

că-ncape-un cer în iad, să-ți spui tu ție,
dă-ți duh, dă-ți viață pe-o minciună-amară,
ăsta-i amorul : cin' l-încearcă-l știe.

Comentînd acest sonet-sinteză, Dámaso Alonso scrie în cartea sa *Poesia espanola — Ensayo de métodos y limites estilisticos* („Poezia spaniolă — Încercare de metode și limite stilistice“ — Ed. Univers — 1977) : „Și ce bine o știa Lope ! Citind acest sonet, prima noastră impresie este că Lope s-a portretizat aici în toată impetuozitatea și contradicția sa, cu alte cuvinte, că e unul din acele poeme care-i țîșnesc din viață și din suflet. Zăbovind încă asupra lui, înțelegem că nu-i decît ultima verigă dintr-un lung lanț literar. Este acea tehnică a „contrariilor“ caracteristice îndrăgostitului, stabilită de Petrarca într-un sonet faimos *Pace non trovo e non ho da far guerra* și prezentînd nenumărate legături intermediare de-a lungul întregii Renașteri, atît italiene cît și spaniole. Și nici chiar Petrarca nu e inventatorul sistemului acesta, avînd rădăcini mult mai adînci.“

Despre altă formulă petrarchistă, cu enumerări de substantive prețioase cărora le corespund altele, în metaformă paralelă și etajată, s-a mai vorbit, dar nu putem trece peste experimentele consacrate gongorine, din care transpunem exemplarul sonet *Mientras por competir con tu cabello :*



Scanned with OKEN Scanner

Pe cînd, cu părul tău vrînd să concure,
în van focosul aur crește-n soare,
pe cînd, sub pleoapa-ți dispreţuitoare,
și dalba-ți frunte, crinu-atît de pur e ;

pe cînd, fiece buză vrînd s-o fure,
ochii pîndesc garoafa-nfloritoare,
pe cînd triumful detașării-l are
gîtul de-aprins ivor cu lungi conture ;

te bucură de gît, păr, buze, frunte,
cît încă-n daurita vîrstă-ți par
că-s aur, crin, garoafă, pur cleștar,

cît încă nu-s flori veștede, cărunțe,
cum s-or schimba și tu și-ntregul liant
în lut, fum, colb, în umbră, în neant.

Virtuozitatea combinatorie a versului și a metaforizării în treptuiri fastuoase, adevărate cascade imagistice în corelație sclipitoare, nu sînt însă numai apanajul lui Góngora. Lope de Vega nu rămîne cu nimic mai prejos acelor canonade imaginistice și focuri de artificii policrome stîrnite în tinerețea lui Góngora, ci duce abundența comparatistică pînă la exuberanța barocă, ca în următorul sonet, astfel transpus :

Nu-i mai strălucitor, mai cristalin,
*Pîrîul înghețat* pe-nalte brîne,
Nici sculpturalul *abanos* mai brun e
Nici mai albastră floarea de dalb *in* ;

Nu-i mai bălai cel *aur* levantin,
Nici pur și-ameţitor nu ne răpune

Balsamul *Ambrei*, nu-i mai de minune,
Nici scoica n-are mai distins *carmin*,

Ca *fruntea*-i și *sprînceana*-i, *ochii*, *păru*-i,
*Suflarea*, *gura*, preafrumoasei mele,
Cu chip de înger sub uman brocard ;

Leită-n totu-i lor, dar adevăru-i
Că-s vii numai prin ea, fiind moarte-acele :
*Cleștar*, *eben*, *in*, *aur*, *ambră*, *nard*.

Dámaso Alonso consideră că : „Acest sonet se încadrează în tradiția inaugurată de Petrarca, în care frumusețea femeii se exprimă printr-o desfășurare de metafore, somptuoase și coloristice. Verigile ei la noi sînt : Petrarca, Ariosto, Cetina, Góngora, Lope."

Totuși pretinde că, pentru a-l înțelege mai bine, trebuie făcut un ocol, analizînd începutul unui sonet de Cervantes, aflat în *La Galatea* : *Afuero el fuego, el lazo, el hielo, y flecha / de amor che abrasa, aprieta, eufrig y hiere* („Ducă-se foc, laț, ger și-a ta săgeată / ce-aprind, sugrumă-ngheață, frîng, iubire"...).

El ne propune să observăm că mai multe elemente (aici patru) din primul vers corespund, membru cu membru, altor patru din versul al doilea, totul echivalînd, altfel zis, cu o serie de propoziții autonome : ducă-se focul iubirii care arde, ducă-se lațul iubirii care sugrumă etc., cele patru elemente avînd aceeași funcție sintactică și fiind corelate cu cuvinte comune tuturor patru, ceea ce permite includerea lor într-o formulă de tip matematic : a ($A_1$ $A_2$ $A_3$ $A_4$) / b ($B_1$ $B_2$ $B_3$ $B_4$).

Dámaso Alonso subliniază *pluralitatea corelativă*, cercetînd formula generală a unor poeme de acest tip, nu însă fără a pune în lumină și flexibilitatea armonioasă a limbii poetice folosite : „Totul ne amintește parcă acel pasaj emfatic din Valle-Inclán : *Por el sol se enciede mi verso retorico, / que hace geometria con el espanol* („Din soare mi s-aprinde-ăst vers retoric / ce face geometrie-n

spaniolă"). (—) Să ne restrîngem la Secolul de Aur spaniol : e incredibil numărul poemelor care, de la 1580 încoace, folosesc corelația, cel puțin în unele dintre formele ei derivate. Ei bine, un fenomen de o asemenea extindere geografică și amploare cronologică nu poate să nu fie profund legat de arcanele formei interne poetice. Și ceea ce părea un joc nevrednic de atenția noastră se transformă într-o problemă care trebuie pusă și studiată adînc. (—) De toate acestea avem nevoie pentru a înțelege arhitectura unui sonet al facilului, spontanului Lope !" D. Alonso îi dă Cezarului ce-i al Cezarului, elogiindu-l pe Lope, dar nu mai mult : el nu e de acord cu Jiménez Paton, retorician din secolul al XVII-lea, autor al lui *Mercurius Trinaegistus* și foarte bun prieten cu Lope, care afirmă că procedeul numit mai sus e chiar „invenția" acestuia. D. Alonso pune lucrurile la punct : „Se înșală. Într-una din formele sale derivate, îl aflăm și la Garciloso ; Gutierre de Cetina l-a folosit în forma sa originară în prima jumătate a secolului al XVI-lea, iar Aldana, Francisco de la Torre și alții, tot în forma sa originară, în a doua jumătate a aceluiași secol."

Tot Dámaso Alonso analizează și altă formă relaționată, ceva mai răspîndită, aceea pur *recapitulativă,* avînd două pluralități de corelație reiterativă (tip caracterizat prin „*diseminare* și *recapitulare).* Drept model, propune tot un sonet datorat lui Lope de Vega : *El humo que formó cuerpo fingido,* pe care l-am transpus asfel :

Plăsmuitorul *fum,* ce trup și-nțeasă
dar, cînd să-nchege, piere în *neant ;*
ori *vîntul* mînios și penetrant,
pe care nici n-ai cum să-l prinzi în plasă ;

ori *colbu*-mprăștiat în pîcla deasă
a unui nor ce trece avalant ;
ori *umbra* unui corp care, distant,
abia plecat, fără de form-o lasă ;



Scanned with OKEN Scanner

ale muierii vorbe-s atît, doară.
Și-orice scornire-i face-atîta zîmbră,
cît dragostea, credința, n-o-nfioară.

Ci nu-i femeie, e-amăgire sumbră :
cînd zici că-i certă, nu imaginară,
atunci ai *fum, colb, neant* și *vînt* și *umbră !*

Și iată ce comentarii marginale acestui sonet face Dámaso Alonso : „Definiția e foarte interesantă și e rezultatul unei adînci meditații, de vreme ce provine de la acest mare specialist în femei. Dar acum ne interesează altceva. Orice cititor recunoaște aici un procedeu obișnuit la Calderón. Pentru teatru, atare recapitulări produc o strălucită condensare în mintea spectatorului. (Să notăm că ordinea recapitulării e alterată.) Rezultă, așadar, că, fără a fi aplicat metode speciale de cercetare, găsim numaidecît în Lope un întreg filon de tradiție cultă, complet integrat normelor renascentiste. Adoptarea unei metode stilistice riguroase ne dezvăluie în acest Lope, atît de lăudat în cărți pentru spontaneitatea și prosperitatea lui naturală, cele mai diabolice, stricte, matematice și reci complicații. Nu ne putem încrede nici în femeie... nici în Lope. Nestatornicia e și numele lui.“

O asemenea butadă îi permite să vadă în Lope și o mină inepuizabilă de surprize, precum și o mare *coincidentia oppositorum,* reprezentînd un conflict uman în care se întîlnesc deopotrivă „formele istovite din secolul al XVI-lea cu elementele noi care presupun o creștere vitală a temperaturii poetice“.

Vorbind de acele „forme artistice istovite“ și maniera lor realtoită de către Lope, poetul-critic literar D. Alonso încearcă să expliciteze aceste reveniri și importanța lor de ordin tranzitoriu, către baroc, unde „corelația“ observată va continua să existe : „E simptomatic că Góngora o acceptă la douăzeci de ani, dar la cincizeci — adică în momentul său pe de-a-ntregul baroc — abia își mai amintește de ea. Supraviețuiește la Calderón, dar Calderón reprezintă — în toată arta lui — o nouă încercare

de sistematizare și schematizare a violenței și abundenței barochismului : norma precumpănește încă o dată asupra naturii. (—) În acest moment se produce prima ciocnire a ambelor zone. Șocul lor frontal va fi însuși barocul, lupta dintre natură și artă, pasiune și reținere, impuls dezordonat și normă, clar și obscur, monstruozitate și frumusețe (ca în *Polifemo*)."

Un prototip al noblețeî spaniole și al onoarei arborate cu impetuozitate și arțag intelectual, asemănător în multe privințe cu cel reprezentat de Camões pentru portughezi, dar de o mai restrînsă anvergură (ne referim la parametrii geografici parcurși — exclusiv, Europa), care va ține cu același aplomb ca și Camões „spada-ntr-o mînă și-ntr-alta pana", este Francesco de Quevedo.

În ciuda strălucitelor studii de la vestitele universități din Alcalá de Henares și Valladolid, în ciuda operelor sale de mare diversitate și forță creatoare și în ciuda perioadelor ce i-au fost favorabile la Curte, sufletul său agitat și ostil intrigilor de orice fel, înțelegînd viața ca pe un permanent duel, în sensul cel mai propriu, după cum literatura i se înfățișa ca un neîntrerupt tenzon spiritual, a avut de suferit nenumărate încercări neplăcute, dintre care n-au lipsit nici exilul, nici temnița prelungită. Este de mirare chiar că, în asemenea condiții, a trăit totuși șaizeci și cinci de ani și că a înfăptuit o atare operă, în care s-au manifestat, pe lîngă lirism, registrul satiric și dramatic, proza picarescă, eseismul filosofic și critic. Dámaso Alonso îi proiectează portretul printr-o viziune de-a dreptul prometeică : „Da, Quevedo e un erou legat de suferință, devorat de vultur, un uriaș încătușat într-o carceră îngustă. Expresia lui e o explozie a afectului, a pasiunii, a anxietății stăpînite. Să notăm că tocmai această încătușare, fără îndoială, ne-a prilejuit stilul său, ni l-a prilejuit pe Quevedo. (—) În Quevedo se amestecă un pesimism filosofic, produs al culturii sale, un scepticism amoros și-o bărbăție de spaniol deziluzionat ; toate acestea i se contopesc în suflet și-i alcătuiesc concepția despre lume și despre viața sa și totul i se comprimă și i se întunecă o dată cu trecerea anilor."

În legătură cu profunda relație dintre portretul psihic (Omul-Quevedo) și portretul creatorului (Poetul-Quevedo),

D. Alonso ne înfățișează următoarea sinteză : „Expresia lui Quevedo ajunge la o stranie condensare a conținutului, astfel încît ne apare ca o limită de nedepășit pe planul umanului, la o violență eruptivă reprimată, alcătuită s-ar zice, din două elemente : compactitatea gîndirii și o dispoziție sumbru afectivă. Forță sfîșiată, așadar, pe planul afectiv ; intensitate condensată pe planul conceptual. Credem că această însumare definește stilul lui Quevedo."

Dealtfel, capitolul dedicat acestuia („Sfîșierea afectivă în poezia lui Quevedo") mai are și alte subtitluri fragmentare de o vădită acurateță enunțiativă, precum : „Quevedo, poet petrarchist" ; „Poezia burlescă și creația lingvistică" ; „Arta lui Quevedo, șoc între două lumi" ; „Modernitatea poeziei din secolul al XVII-lea" ; „Șoc afectiv în temele renascentiste" ; „O artă excesivă" ; „O anxietate ca și a noastră", care sînt tot atîtea fațete de reverberație ale acestui complex spirit renascenist.

În strădania de a-i defini și contura originalitatea lui Quevedo, criticul apreciază că ea „stă înainte de toate în fixarea în limba spaniolă, în repartizarea materiei în vers, în prelucrarea intuitivă sub formă de unități ritmice a părților cu cea mai mare coeziune internă a gîndirii înseși, astfel încît ritmul exterior să reliefeze coeziunea interioară. Cea mai profundă originalitate a sa constă însă în capacitatea de a încorpora elementele disparate în sistemul puternicei sale expresii afective ; în virtutea acestui fapt, poetul își pune propria pecete pe tot ce atinge."

Aluzia lui D. Alonso la legenda lui Midas, care preschimba în aur tot ceea ce atingea, este evidentă și ea se aplică aici nu în sensul peiorativ, pentru a-i stigmatiza harul și aportul său adus la îmbogățirea limbii literare spaniole.

Gravitatea cu care se exprimă este pregnantă și în procesul său selectiv asupra Sonetului iberic : „În sfîrșit, de o rădăcină păgînă nu e lipsit nici acel faimos sonet de dragoste, cu siguranță cel mai bun al lui Quevedo, probabil cel mai bun din literatura spaniolă."

Sonetul la care se referă D. Alonso e următorul astfel transpus :



Scanned with OKEN Scanner

Putea-va să-mi închidă ochii, lină,
ultima umbră-n dalba zi furată
și sufletul să-mi spulbere-o să poată
a trudei rîvnă-n ora ei deplină ;

dar nici o amintire nu se-nclină
dincoa-nspre țărmul unde-am ars altdată ;
făclia mea prin apa rece-noată,
sfruntîndu-i morții legea ei haină.

Ăst suflet ce-ntr-un zeu și-avu-nchisoarea
și vinele ce mi-au hrănit ăst rug
și măduva prelinsă-n falnic mit,

vor pierde trupul, însă nu-ntristarea ;
cenușe-or fi, dar dorul nu-l distrug :
vor fi doar colb, dar colb îndrăgostit.

Un nemaiîntîlnit patos vital, care produce un autentic „șoc afectiv în temele renascentiste", revigorează orice temă tradițională și deși pot fi sesizate scheme antecedente și locuri bătute de alții, în procesul continuu al experimentului sonetic, încărcătura electrizantă a versului quevedian pare inegalabilă și copleșitoare.

Temperamentul torid al poetului spaniol se exteriorizează prin metafora taurilor înamorați, pe care o recuperează de la Virgiliu, adaptînd-o la propria-i psihologie, într-un sonet de cremeni și scîntei, astfel transpus :

Vezi colb de luptă-n sînge plămădită
cum umflă zarea și-amurgindă zi e,
într-o geloasă și-aspră vitejie
a ăstor tauri ce-ntru-amor s-agită ?



Scanned with OKEN Scanner

Vezi pe-ăl bălțat cum sînge-n nări palpită ;
și vasta-i frunte-n abur cum și-o-nscrie
negritul taur, crunta lui urgie
vădindu-și inima îndrăgostită ?

Păi, Lisi, ce te miri, cînd vezi prea bine
că-n măruntaie dragostea-am purtat-o,
că răbufnesc ca un vulcan prin vine ?

De-nverșunări sînt demni ăști tauri, crunții !
Și nu-mi îngădui, cînd tu cați spre Bato,
cu plînsu-mi aprig s-asurzesc toți munții ?

Încăierarea taurilor e o temă clasică, întîlnită și la Ovidiu, în *Metamorfoze*, la Statius, în *Tebaida* și la Virgiliu în *Georgice*. La Virgiliu, lupta e descrisă cu amploare și hachițele taurilor sînt justificate prin versuri ca acestea : „Stînd aproape de-o juncană tînără, pe nesimțite / Toată vlaga li se duce, mistuiți sînt de dorințe / Și își uită de pădure și de pășunat. Ispita / Farmecelor ei — dulci totuși — pe acești trufași ibovnici / Îi silește-ades să lupte, coarnele vîrtos izbindu-și“ (trad. L. Sebastian).

Figura stilistică în sonetul lui Quevedo nu constă decît în echivalența comparativă din terține, procedeu de rutină sonetică, dar umorul și desperarea acestei gelozii animalice întărîtă deopotrivă spiritul și sufletul uman, printr-un reflex al comunicării ce-i aparține lui Quevedo îndeosebi.

Titanismul simbolic și hiperbola naturistă, deși împrumutate ades direct din arhiva petrarchistă, capătă la Quevedo o magie particulară, reflectată și în următorul sonet :

Frunzoasă salamandră-nvăpăiată,
antichității-i fuși columnă-ardentă,



Scanned with OKEN Scanner

Vezuviu, brav gigant, etern prezentă
urgie-n cer ți-e dreapta-ți ridicată !

Și-apoi grădina-n smalț floral și-arată
piramidal eden ; luminescentă
aripa ta, crunt flutur, pune-amprentă,
arzînd Pomona, devorînd-o toată.

Și-azi, Fenix cultivat, te-noi la piele
în veșnice incendii cu noi creșteri,
pui noapte-n soare, iar în cer, noi sori,

o, crater, tu, emul durerii mele,
căci, înfrățiți, io-n inimă, tu-n peșteri,
ne tăinuim vulcanii-nfloritori !

Mitul vulcanic îi este analog prin temperament și prin respirație tumultuoasă, prin inima clocotitoare și impetuozitatea imagistică a inspirației, cu izbucniri fantastice, deși lucide, ca în frenezia acestui sonet :

Superb etali minuni care-ncoroană
mormîntul fulminant, perfid ești, munte,
foc întețind peste zăpezi cărunte,
prin ghețuri dînd incendiilor hrană.

Și-aprinde iarna flăcăroasa-i blană,
iar focul ploi și grindine mărunte,
tună, cînd gemi și plouă cînd s-asmunte
gigantu-și trup, proșcînd cenușa-i vană.

De n-aș fi fost menit atîtor chinuri,
o, Etnă, nu-ți aveai nici tu vr-un seamăn,
monstru sublim făr' de păreche-anume.



Scanned with OKEN Scanner

Dar, cum zăpada naltă arde-n clinuri,
Etnă, de-amor, eu Encelade-s, geamăn,
aprinsa imitaţie-a ta-n lume.

Nici poezia burlească şi nici exerciţiul ludic, aparent gratuit, nu se produc în gol la Quevedo. El îşi asumă meritul de a face dificile exerciţii de stil, în care se urmăreşte claritatea expresiei şi limpiditatea ideilor, constituind exemple de creaţie şi selecţie lingvistică pentru literatura spaniolă.

În acelaşi timp, un registru mai jos, al vorbirii plebeiene, argotică şi chiar trivială uneori, pe lîngă farmecul ineditului pe care-l degajă la lectură, constituia şi un fel de eşapament psihologic — „o enormă supapă de evacuare a afectivului", cum a numit-o D. Alonso.

Exemplar în sensul acesta se prezintă un sonet care portretizează sarcastic o babă matusalemică, uitată de Dumnezeu şi de moarte, prilejuindu-i lui Quevedo o construcţie sintactică foarte elastică şi labilă, dezlănţuind sau frînînd imaginaţia cu măiestria frazării, ca un magistral conducător ecvestru într-o cursă scurtă de obstacole.

Tonul este colocvial, de o lejeritate pitorească şi amiabilă, care-i sporeşte farmecul. Iată sonetul în cauză, astfel transpus :

„Nainte de rezbel" e-anţărţ, cîndva.
Leat cu Cain, iar el cu ea fiind, parcă,
cum zic ăi oacheşi : falcă rupt din falcă,
de-un leat cu falca ei, cînd se năştea.

„În veci de veci" e-un etalon cam prea
copilăresc, la fel potopu-ncearcă ;
cu şarpele din rai mai stă-n coşarcă ;
dar prinţul ce-a turbat e mult prea-ncoa'.



Scanned with OKEN Scanner

Pe cînd nici pana nu știa de cui,
și nici cucoana cum să porți jartieră,
mai veche-i ca „dilește-mă c-un șfanț !“

pîn'la opaiț mii de ani mai pui,
de-i numeri vîrsta, eră după eră,
cu mii de cifre-nnumeri, prinse-n lanț !

În subsolul sonetului, D. Alonso pune o casetă informatică prețioasă : „Proveniența literară e indubitabilă. Încă Gonzáles de Salas avertiza vag că acest sonet este „imitat după epigrame grecești și latinești“. Într-adevăr, sînt cunoscute epigramele contra bătrînilor din Antologia Palatină. Multe din aceste epigrame au prilejuit imitații în latină și în limbile europene. Versurile 13—14 ale sonetului amintesc începutul epigramei XI, 67, referitor la numărul necesar pentru a exprima anii bătrînei. Finalul epigramei și-a lăsat urmele evidente asupra altor peisaje din Quevedo. Cain îndeplinește în sonet aceeași funcție ca și Deucalion în epigrama XI, 71.“

Ne mai amintim că tema bătrîneții ridicole și dizgrațioase a fost tratată și în sonetele realist-sarcastice ale lui Cecco Angiolieri, precum : „Căci mai iubii eu multe-multicele / Ce-n dragoste-mi păreau mai degerate / Ca babele de-un veac ce-și duc povara / / Iubesc și-acum pe o mîndră dintr-acele : / Urechile-amîndouă-mi tai, de-mi poate / Să strîngă-n degeți cum piperezi, nici vara !“ (Sonet LXIC) sau : „De-aș fi eu Cecco, cum și sînt și-mi spune, / Păstra-mi-aș doar femei voioase, june : / Boccii, beșoandre, altor le-aș lăsa !“ (Sonet XLVIII) și : „Văzînd-o p-asta, te crucești, d-a drept, / Or, cel puțin, te fac aceste lucruri / Să-ți piară pohta dragostei din chiept“ (Sonet CXL).

Alteori, Quevedo aruncă o vorbă de compasiune general umană și-n loc s-o lase prelinsă, cu nebăgare de seamă, ca pe un oftat obișnuit, o întîmpină, o ia de piept și-o silește să se confieze pînă la ultima-i duioșie, cum procedează în următorul sonet, astfel transpus :



Scanned with OKEN Scanner

O, vai de viață ! Nimeni nu-mi răspunde ?
Ei, anii duși ce i-am trăit odată !
Vai, de Fortuna, viața-mi fu mușcată ;
Vai, nebunia-mi orele le-ascunde.

Căci, fără să pot ști nici cum, nici unde,
puterea, vîrsta, cum fugiră, iată !
Lipsește viața, doar ce-i stins s-arată,
tot ce-i dezastru-n sufletu-mi pătrunde.

Se duse Ieri și încă azi nu-i Mîne ;
iar Azi își pierde clipa, punct cu punct ;
sînt un A fost și-un Fi-va și-un E-nfrînt.

În azi și-n mîine și în ieri pot pune
scutec și giulgiu. Iată vor rămîne
succesiuni prezente-ntr-un defunct.

Sonetul pare sortit să-și înscrie sumbra egidă nu numai asupra vieții încrîncenate a lui Quevedo, ci asupra unor întregi generații din preajma războaielor și calamităților sociale, inspirînd chiar acel papinian titlu : *Un uomo finito* („Un om sfîrșit“ — 1912), operă de mare rezonanță, premergătoare primului război mondial.

Urmîndu-l pe Dámaso Alonso — pentru că, vorba lui : „Ceea ce mai am de spus s-a mai spus de multe ori. Nu putem s-o trecem sub tăcere (nu căutăm originalitatea)“ — la subcapitolul ultim din acest studiu, intitulat „Quevedo, spaniol deziluzionat“, liniile de forță ale portretului acestuia sînt completate cu atributele lui politice, cu deziluziile lui, ca om din popor și totdeodată ca om de stat, situații care, deși se profilează a fi concordante, par a fi trecute în registrul Istoriei la rubrica oximoroanelor. Iată conturele aprofundate de D. Alonso :

„Acest bărbat care, crescut la curte, purta crucea ordinului Santiago pe piept, care a îndeplinit misiuni de stat atît de importante și de delicate, care era impreg-



Scanned with OKEN Scanner

nat de erudiție antică, acest bărbat era și într-o mare măsură „om din popor“ (Quevedo și Goya își dau mîna peste secole, printr-o anumită afinitate vitală, politică și estetică). Poetul nostru avea o nelimitată capacitate de admirație pentru erou, pentru călăuzitorul de mulțimi. Ura însă pe asupritorul nedrept, îl ura pe tiran. Mai mult, „credea“ în popor : îl vedea ca pe un tot justițiar și absolut, reflex al divinității. Tiranul mărunt, trece ; poporul (în înțelesul total din *Las Partidas)* rămîne.“ Fraza lui D. Alonso rămîne deschisă asupra densului sonet ilustrativ, ce l-am transpus astfel :

Ministrule, tu să le porți obladă
or de-i sărman or domn, nu-i fă de-ocară :
cînd aur și argint ți-aduc la scară,
le lași doar fierul luciu în ogradă !

Dezmoștenitul are lance, spadă,
forța și mintea care te doboară,
desfide moartea foamea populară,
mulțimii-i lași doar arme, după pradă.

Cel ce-i vădit pierdut nutrește ură
nu soartei lui, ci cauzei reale ;
asta, nu aia, furia-i descarcă.

Obida, goliciunea-i sînt armură,
disperu-i arma, cînd s-oferă-n cale
pas răzbunării contra cui l-încalcă.

În încheierea eseului lui Dámaso Alonso, desprindem o succintă paralelă : „Lope și Quevedo, fiecare în felul său, sînt două valuri de spirit popular, de artă de extracție populară, care pătrund în incinta ranascentistă. La Lope, prin compoziție armonioasă ; la Quevedo, printr-o teribilă sfîșiere, printr-o ruinare tumultoasă a



Scanned with OKEN Scanner

zidului izolator. Și valul care urcă în Quevedo e fierbinte, tunător, amenințător. Quevedo, spirit al unui popor nobil, suflet însetat de dreptate, a trăit în vremuri de declin național, de tiranie măruntă, de enormă frivolitate aristocrată, de lux neînfrînat, de cumplită mizerie și de venalitate. Cîtă durere, ce sentiment de eșec! Quevedo e un erou care trăiește încătușat în toiul prăbușirii și crește în neliniște. Trebuia să se fi născut cu o sută de ani mai devreme."

Din păcate, ultima frază e prea des repetată în legătură cu multe genii deconcertante în epocile respective, dar e mai bine să acceptăm alternativa cealaltă și anume că toate lucrurile vin la timpul și la locul potrivit. Oaza e mai prețioasă și inestimabilă în deșert, decît dacă s-ar afla într-o regiune cu anotimpuri fertile. Prezența lui Quevedo a înnobilat un spațiu și un timp fără speranță, oferind umanității fructele sale, nemuritoarele sonete. Chiar și în atitudinile sale dezolante, mă impresionează la Quevedo în mod deosebit două calități esențiale ce-i incumbă spiritualității oricărui autentic și distins creator : le-am numit *Vigoarea* și *Rigoarea*, atît de prezente în toate poemele quevediene. Mulțumindu-i și lui Dámaso Alonso, care în mare măsură a fost folositor ca ghid specializat în Secolul de Aur spaniol, transpun, în încheiere, același sonet antologic din Quevedo, cu care-și încheie capitolul respectiv al său, bucurîndu-mă de această fructuoasă incursiune :

Vechi ctitorii evoc patriei mele,
ieri încă mîndre, astăzi surupate ;
sub anii perindați, decazi, Cetate,
și vitejia-i stinsă sub drapele.

Ieșii în cîmp, văd soarele-n vîlcele
cum bea pîrîul gheții liberate,
tînguitoare turme-n munți trec, gloate,
cînd umbre largi sting ziua după ele.



Scanned with OKEN Scanner

Intrai în casa mea : paragini, doară,
ruini pîngărite-n vechea mea ogradă,
bastonul meu curbat e-n pragul porţii.

De vîrstă-nvinsă, spada-mi se-nfioară
şi n-am găsit nimic sub ochi să-mi cadă
ce n-ar fi fost o amintire-a morţii.

Citind acest poem, cu agonia lui melancolică, pe lîngă duioşia profundă pe care ne-o provoacă, în mod paradoxal ne incită şi o stare stenică asupra duratei poetului şi poeziei sale.

Fenixul liric e într-o permanentă regenerare, iar poezia ruinelor îşi însuşeşte pulsul romantic revitalizator, al cărui rug învăpăiat e totdeauna mai viu decît spectrul morţii.

Poezia nu e numai un gen literar, nu e numai o formă artistică şi nu se mulţumeşte a fi nici măcar numai o formă protestatară sau imnică ataşată retoricei politice, ea e însăşi Viaţa.

*
* *

Resimţim parcă şi astăzi, plini de amărăciune, pierderea pentru iubitorii de literatură universală a ciclului exotic de sonete ce alcătuiau *Parnasul lui Luis de Camões*. Spre deosebire de Parnasul statornic al antichităţii, Parnasul lui Camões era ambulatoriu, urmărindu-i ca o umbră biografia, aventurile şi gîndurile lui nestatornice, într-o zodie de mari preschimbări geografice, istorice şi politice. Este adevărat că poetul a scris şi teatru în Orient, precum acea piesă *Filodemo*, reprezentată în 1555 la Goa, în ciuda faptului că altă piesă de-a sa : „Fapta regelui Seleucus“ *(Auto de el Rei Seleuco)* fusese cauza îndepărtării sale de la Curte. De asemenea era preocupat de elaborarea *Lusiadei*, pe care, probabil, a păzit-o mai cu străşnicie, dar neglijenţa sa faţă de jurnalul său propriu-zis de bord (Sonetele) e regretabilă pentru noi



Scanned with OKEN Scanner

toți. Totuși sonetiștii iberici care s-au lăsat atrași de noile elanuri expansioniste vor purta cu ei flamura petrarchistă prin cele mai îndepărtate colțuri ale planetei redescoperite, ca pe o flacără olimpică răzbătătoare, însămînțîndu-i mesajul ei umanist pretutindeni.

Am pomenit, în trecere, de acel temperamental poet portughez Manuel Maria Barbosa du Bocage (1765—1805), care își propusese a fi un ecou întîrziat al imaginei lui Camões, reiterîndu-i pe cît posibil călătoriile și destinul, preluîndu-i spiritualitatea.

Un asemenea mimesis structurat chiar în persoana cuiva nu poate fi decît oglinda unui spirit învăpăiat, de tipologia cea mai romantică. Printr-o scurtă biografie notată de Antonio José Saraiva, aflăm că Bocage era fiul unui magistrat, care, încadrîndu-se în marină, întreprinde călătorii pe urmele lui Camões, dar se dovedește a fi la fel de inadaptabil, simțindu-se profund frustat. El trece prin Goa, apoi prin Rio de Janeiro, dezertează și după reîntoarcerea la Lisabona își reîncepe boema precară și viața dezordonată. Colaborează la *Noua Arcadie,* renunțînd curînd, polemizează în special cu părintele José Agostinho de Macedo și este arestat de poliția intendentului Pina Manique, fiind acuzat de idei potrivnice ordinei sociale. De la Limoeiro, a fost transferat la o casă a Congregației Sfîntului Filip Neri. Apoi s-a dedicat, în ultimii ani, muncii de traducător, cu care își întreținea sora și a murit tuberculos în 1805. Se cuvine să preluăm întocmai succintul portret al lui Bocage din fișa lui A. J. Saraiva :

„Opera sa prezintă incontestabil cîteva elemente noi. Cel mai caracteristic este hipertrofia personalității. Bocage își face portretul și autobiografia în versuri, spunînd despre sine că este o ființă predestinată (destinul său este acela de a fi implacabil urmărit de nenorociri) ca și modelul său Camões, mărturisindu-ne remușcările și temerile sale de moarte. Opera lui Bocage ia uneori un ton declamatoriu de tribun, susținut de un stil curgător, ușor lax, folosind un limbaj neglijent, în care termenii vulgari și chiar obsceni alternează cu aluziile mitologice și frazarea clasică. Frămîntările epocii au marcat opera lui Bocage în pasaje ca acelea în care salută revoluția



Scanned with OKEN Scanner

ce avea loc dincolo de hotarele țării, dar care întîrzia să distrugă „despotismul feroce care ne devorează". Aceste caracteristici au făcut ca Bocage să se bucure de un considerabil prestigiu printre romanticii portughezi de la începutul secolului al XIX-lea. Herculano a rezumat probabil o impresie colectivă atunci cînd a scris că Bocage a scos poezia în piața publică."

În sensul liniei urmărite de noi, trebuie să mai adăugăm preluarea în operele sale a temelor prefigurate de înaintași, precum aceea a ruinelor, pe care am văzut-o la Quevedo, sau a furtunii maritime, ca la Camões, abordînd, ca și ei, masca deziluzionantului și a dezmoștenitului funciar. Important este pentru studiul nostru faptul că viața lui frămîntată i-a dat ocazia să răbufnească prin fabule, satire și epigrame, dar mai cu seamă printr-un ciclu de sonete sarcastice, intitulat „Mai tacă-ți fleanca, ditirambe bard".

El se situează pe o poziție critică fermă, înfierînd mentalitatea feudală mult prelungită în Portugalia, o dată cu incultura încetățenită în societatea lusitană și cu goana după aur și după titluri de noblețe.

Bocage analizează situația socială din Goa, pe care, ca și Camões, o cunoscuse îndeaproape, stigmatizînd urmările colonialismului, prin sonete vitriolante, ca acesta : „Voi, lusitani eroi, voi descărnate / Cadavre, vă sculați, mărețe umbre, / Grumazul sugrumați, cu palme sumbre. / Acestor fiare, corcituri spurcate ! / / Salvați aceste neaoșe ogoare, / Orezul recoltat cu-atîta trudă. / Dar ah ! Nu vătămați fecioara crudă ! / De nuri e plină, vină însă n-are. / / Îngenunchеați cu spaimă și sfială, / Rajahii oacheși și nababi, cu sacul, / Supuși, ca la poruncă, dau năvală, / / Se duc la cîmp să sape, lua-i-ar Dracul, / Se duc precum strămoșii-ntr-o găteală : / Un petic cît e coada, prins cu acul" (trad. Roxana Eminescu, din *Preliminarii la o istorie a literaturii portugheze*, Ed. Univers — 1979).

Am citat aici sonetul lui Bocage, pentru că medievalitatea iberică s-a instaurat în multe din ținuturile cucerite sub o nouă formă dictatorială, prelungindu-se în timp, iar fermentul Renașterii s-a manifestat în multe părți ale lumii multă vreme după epoca ei europeană,



Scanned with OKEN Scanner

în special prin intermediul artistic și îndeosebi prin pulsația sonetării.

*Babilonia* descrisă de Camões, acel „haos de confuzii obscure" *(escuro caos de confusao)*, unde „virtutea scade, viciul crește" va deveni numitorul comun al multor lucrări literare ce consemnă noul val de nebunie terestră. Se citează, astfel, amplul poem *Peregrino en Babilonia* („Pelerin prin Babilonia") scris de poetul Luis de Tejeda, originar din Cordoba Argentinei, cu un caracter autobiografic dar și alegoric asupra mediului desfrînat și vicios din orașul natal. Urmărind *Consecințe în noul tablou al vieții*, referitor la călătoriile Renașterii, Edgar Papu definește în jurul anului 1600 pe „purtătorii celor două serii de infinituri" care „se disociază în două tipuri incompatibile și potrivnice", caracterizîndu-le : „Omul de acțiune și visătorul se polarizează astfel în două jumătăți de umanitate, detestîndu-se iremediabil îndeolaltă. Iar infinitul, care, prin natura sa, este atotcuprinzător, devine acum — în modul cel mai paradoxal — exclusivist și parțial. Potrivit mișcării dialectice de acțiune și reacțiune, modelul piratului din Renaștere îl generează în Hamlet pe opusul său, creînd acea lipsă de coeziune și de convergență a facultăților constructive umane, care marchează atîtea momente ale erei capitaliste moderne".

Printre cei dintîi poeți brazilieni este absorbit de istoriile literare poetul portughez Gregorio Mattos, căruia Edgar Papu îi citează un sonet realist și critic adresat orașului brazilian Bahia :

„La fiecare colț cîte un sfetnic mare / Ce-a-ți cîrmui ar vrea coliba, curtea, via, / Nu-și știe cîrmui măcar bucătăria / Și-a cîrmui el vrea a-ntregii lumi hotare. / / La fiecare prag cîte-o iscoadă-n cale / Ce-ascultă mirosind, privește și pîndește / Vecinul cu vecina să afle cum trăiește / Spre-a spune ce-a văzut întregii urbi natale. / / Mulatrii cei fuduli, plini de nerușinare / 'N-al căror chip le vezi întreaga josnicie, / Pe oamenii cinstiți îi calcă în picioare. / / Palatele prin pieți sînt toate-o bogăție / Dar cine n-a furat, nimic la viața-i n-are. / Aceasta-i Bahia, cu-a ei ticăloșie" (trad. Anonim).

Desigur că „ticăloșiile" descrise la Bahia se înscriu în același infern al „Babiloniei" descrise de Luis de



Scanned with OKEN Scanner

Tejeda la Cordoba Argentinei, dar atmosfera generală degajă un provincialism intrigant, amator de bîrfeală și taclale ieftine, într-o ambianță de meschinărie burgheză pe care Edgar Papu o surprinde atît de plastic și critic : „Tîrguri încropite în pustietăți izolate, rupte prin depărtarea lor de reverberația unui centru, desprinse, prin noul mediu, de fixativul stilului și al tradițiilor din patria părăsită, ele capătă acea nuanță de rugină și de inutilitate, acea înecare în banalitate, care pecetluiește dramatic o omenire lipsită de idealuri și de sensurile majore ale vieții.“

Ultima parte a sonetului, cu o atmosferă ceva mai vie, în care este vorba de mulatri, reproduce o altă față socială interesantă, aceea a parvenitismului, colonial.

În legătură cu acest fenomen social de epocă, Pedro Henriquez Ureña, cel mai important istoriograf literar al Americii Latine, în cuprinzătoarea sa lucrare *Las corriantes literarias en la America Hispanica* — 1954 („Curentele literare în America Hispanică“ — Ed. Univers — 1980) analizează pe larg, la capitolul „Înflorirea lumii noi (1600—1800)“ toate întrepătrunderile sociale și culturale ivite, olaltă cu procesul unei noi literaturi în formare. Pedro Henriquez Ureña selectează un asemenea sonet anonim din primii ani ai colonizării prin care este atîtată ura oamenilor noi din Lumea Nouă, împotriva aventurierilor lihniți și dornici să se îmbogățească peste noapte, venind de peste ocean. Am transpus acest sonet astfel :

Sălciu i se păru la gust Oceanul
Din Spania-nspre Mexic, dumisale,
Un terchea-berchea, țoapă, coate-goale,
Slut, hodorog și-un soi de-mpușcă banul.

Dar, după ce-a prins cheag, și-a luat maidanul,
Cu-alți venetici de-ai lui, ce-i pun în cale
Cununi de laur, mirt și osanale —
Că-i Cezar, zici, ori că-i Vergil-romanul !



Scanned with OKEN Scanner

Iar p-alt negustoraș ce se fofilă,
Săltat în rang de conte-avînd parale,
Cu Fuggen, cu bancheru' dat p-aproape,

Îl vezi pe „cavaler" stuchind a silă
P-ăi de-l făcură domn pe-ăl Coate-Goale,
Ăl de-i căra căruțul pîn hîrtoape !

„Destul de des — remarcă Pedro Henriquez Ureña — nemulțumitul care se plînge de intrusul european, sau nu-i acceptă felul de a fi, este și el născut acolo, departe, în Europa, dar trăiește de mult mai mulți ani în America." Criticul citează cazul poetului Terrazas, care se plînge că Mexicul este o mamă vitregă pentru proprii ei fii, în timp ce-i îmbrățișează „ca o mamă dulce și pioasă" pe cei veniți de prin alte părți. De asemenea, îl citează pe poetul Gregorio Mattos (cel invocat și de Edgar Papu, la sonetul cu Bahia), care-i definește pe brazilieni drept animale de povară, sortite să trudească toată viața lor din rărunchi, pentru a-i slugări și întreține în lux pe portughezi, drojdia societății — „putorile din Portugalia".

Este demn de reținut că unele legături literare s-au păstrat între poeții din Lumea Nouă și cei rămași în patrie, precum poetul andaluz Diego Mejia corespondează cu poeta peruană Clarinda, autoare a unui „Discurs spre lauda poeziei" *(Discurso en loov de la poesia)*, compus în terțete, la 1608, pe care i-l dedică lui Diego. O altă poetă peruană, cu un pseudonim la fel de misterios, Amarilis, i-a scris cam pe la 1621 lui Lope de Vega o epistolă versificată în genul poeziilor „silva".

Este demn de remarcat faptul că acestea nu erau exemple răzlețe și rare, ce indicau participarea femeilor la noua literatură, ci printre cei dintîi poeți și scriitori înregistrați în colonii vom afla pe călugărița Santa Rosa de Lima (1586—1617), Sor Francisca Josefa de la Concepción (1671—1742), numită și „la Madre Castillo", în amintirea numelui de baștină al familiei sale, sau bra-



Scanned with OKEN Scanner

ziliana Rita Joana de Soussa (1696—1718), care a scris și un tratat de fizică și memorii istorice.

Din toate femeile literate ce s-au ivit în spațiul latino-american, cea mai hăruită și faimoasă apariție a fost aceea a Juanei de Asbaje y Ramirez de Santillana (1651—1695), cunoscută istoriei literare prin numele de Sora Juana Inés de la Cruz, supranumită *Monja de Mejico* („Călugărița mexicană"), mai numită Sora sau Maica Juana și intitulată „a zecea Muză" mexicană, una dintre cele mai redutabile sonetiste din perioada post-renascentistă. Deși nu s-a născut la umbra Etnei sau a Vezuviului, pentru a-i insufla patosul și grandoarea sonetului renascentist, ea s-a născut, totuși, la poalele altor vulcani acoperiți cu zăpezi veșnice, Popocatépetl și Iztacihuatl, într-un peisaj impunător și stimulativ pentru duhul liric.

Dealtfel, Juana învățase la numai cîțiva ani să scrie și să citească, începînd a compune pretimpuriu versuri, așa cum credea că face toată lumea în mod obișnuit, citind o întreagă bibliotecă a bunicului său, pentru a deveni, la numai 14 ani, celebră prin cultura și poeziile ei, precum și pentru frumusețea ei fascinantă.

Între șaisprezece și optsprezece ani a oscilat între curtea viceregelui, unde era doamnă a Marchizei de Mancera, și ordinul carmelitelor unde își confirmase noviciatul, pentru a opta definitiv la ordinul Sfîntului Ieremia, în care se călugărește defintiv, justificîndu-se : „Și astfel, dădui curs micilor nesăbuințe ale firii mele, cum ar fi dorința de a trăi singură, de a nu avea îndatoriri care să mă distragă de la studiu, nici o societate zgomotoasă care să tulbure liniștea tihnită a cărților mele." Într-adevăr, pasiunea ei pentru studiu fusese remarcată din fragedă copilărie, cultivîndu-se intensiv, în maniera unei Iulia Hașdeu din evocările noastre, devenind uimitoare în epocă prin cunoștințele sale și diversitatea lor. Marchiza de Mancera, soția viceregelui, a convocat odată un simpozion la care veniră aproximativ patruzeci de învățați, confruntîndu-i cu știința frumoasei tinere, care, la toate întrebările puse, dădu răspunsuri eminente și stupefacte. Rigorile monahatului ce a urmat n-au reușit să-i întunece zelul de cunoaștere și nici sprinteneala versului,



Scanned with OKEN Scanner

chiar dacă, pentru o perioadă scurtă, maica stareță îi interzisese să mai citească, socotind că astfel îi va înlătura viziunile diabolice din cap, în vreme ce Maica Juana încerca s-o convingă că : „Îngerul nu se deosebește de om, decît prin faptul că înțelege mai multe decît omul." Cu toată dragostea ei pentru cărți, atunci cînd vremile au impus-o, spre a-i ajutora pe cei săraci, Maica Juana nu a ezitat să-și jertfească întreaga ei bibliotecă, ce se compunea din aproximativ patru mii de volume, precum și toate obiectele ei de preț, muzicale și științifice, aducîndu-și prinosul ei umanitar și patriotic, iar în timpul ciumei, și-a ajutat pînă în ultimul moment surorile bolnave, contaminîndu-se și murind într-o postură de autentică abnegație. În timpul vieții a luptat pentru educarea și emanciparea tinerelor fete, corespunzător cu impulsul renascentist. În domeniul artistic, a practicat muzica, poezia și pictura compunînd muzică și versuri de colinde, interpretate în catedralele Oaxaca, Puebla și Mexico, publicînd în Spania (1689) primul ei volum de poezii : *Inundación castalida* („Inundația muzelor"), preocupîndu-se totodată cu teatrul religios (mistere) și comedii, sau cu eseistica morală, satirică, de cult sau de dragoste. Genurile literare abordate au dat prioritate celui liric și epic, manifestîndu-se cu aceeași lejeritate în cîntece *(silvas)*, versuri în strofe octosilabice de manieră populară *(redondillas)*, poezii pastorale, balade și sonete de o mare grație artistică și vioiciune de spirit.

Cunoaște la perfecție, cu aplicabilitatea mimesisului, cele trei stiluri poetice importante în Secolul de Aur al Spaniei, manifeste prin cursivitatea și spontaneitatea lui Lope de Vega, conceptismul impetuos și bine strunit al lui Quevedo și culteranismul afectat și enclitic al lui Góngora și Calderón.

În poezia Renașterii, pe linia sonetului, poate fi comparată cu poeta venețiană Gaspara Stampa (1523—1554), sau cu lioneza Louise Labé (1522—1566), prin tonalitatea sinceră și tehnicitatea petrarchistă total însușită, după cum poate fi apropiată, prin viața monahală și spiritul reformator, de Tereza din Avila (1515—1582), făcînd parte din același ordin, al carmelitelor. Tereza din Avila e autoarea celebrului poem *Vivo*



Scanned with OKEN Scanner

*sin vivir en mi* („Vie-s fără viață-n mine"), alcătuit din septete octosilabice cu repetarea la fiecare strofă a versului din titlu, celebrînd mortificarea lentă, liber consimțită, prin asceză. În *Impresii asupra literaturii spaniole* (E.P.L.A. — 1946), George Călinescu se preocupă într-o fișă specială de *Santa Teresa de Jesus,* dar nu de opera ei poetică, dealtfel extrem de restrînsă, la șapte poeme ce i se atribuie, ci de opera ei alegorică *Las Moradas o Castillo Interior* („Lăcașurile" sau „Castelul Interior"), unde-și metaforiza viața într-un castel de cleștar și diamante.

Călinescu se arată interesant în special de viziunile și obsesivitățile erotice ale cuvioasei, care se considera mireasa lui Isus. În introducerea fișei respective, profesorul îi face următoarea prezentare : „Să evocăm acum o figură de femeie spaniolă dintre cele mai celebre, o sfîntă, un fel de Caterina de Siena a Spaniei, dar mai solară și mai temperamentoasă. Sfînta Teresa de Jesús este printre sfinți aceea care vorbește mai des cu Dumnezeu, aflîndu-se cu el într-o strînsă intimitate. Este o adevărată secretară a lui Isus. Aristocrată prin naștere, *hidalgo,* Teresa de Cepeda y Ahumada (1515—1582) din Avila de los Caballeros păşeşte în pragul mănăstirii la 18 ani.

Intră, așadar, în chilie nemiluită, cînd simțurile își cer mai cu tărie drepturile. (—) Într-o zi Isus se milostivi să-i arate Terezei mîinile foarte albe, apoi peste cîteva zile îi dezvălui fața. Sfînta nu pricepea, deși vrăjită, de ce Domnul Isus îi vorbește mereu, dîndu-i instrucții în chestiuni de organizare a ordinului, fapt ce trezește antipatie în mănăstire, unde purtarea austeră a Terezei e socotită drept ipocrizie. Călugărițele pretindeau, mărturisește însăși Teresa, că „făcea pe sfînta", tulburîndu-le viața cu noutăți. Chiar confesorul era de opinie că demonul o amăgea sub chipul Mîntuitorului, lucru destul de curent în hagiografie."

Prezentarea Sfintei Teresa de Jesús din fișa călinesciană poate fi analoagă în multe privințe cu portretul vestitei Sor Juana Inés de la Cruz, care, de asemenea, stîrnise nedumeriri și suspiciuni iezuite. Cît despre viziunile erotice care persecutau în mod firesc asemenea exaltate reticențe, Sora Juana găsea în însăși exercițiul sone-



Scanned with OKEN Scanner

tului o supapă de siguranță, eliberîndu-se de obsesivități în modul cel mai petrarchist posibil, după cum o dovedește și în acel sonet plin de încordare : *Petente sombra de mi bien esquivo...*, astfel transpus :

Stai, umbră-a fericirii-amăgitoare,
cu vraja unui chip fermecător,
tu, făt-frumosul pentru care mor,
scornire dulce-a vieții mele-amare :

Și dac-ascult a vrăjilor chemare,
ca fieru-nspre magnetu-atrăgător,
de ce mă-mbii cu-atîta aprig dor,
cînd, surîzînd, făptura-ți și dispare ?

Prea mult te-ai lăuda-n trufie vană
că m-ai fi-nvins cu forța ta tirană ;
scăpînd din lațul strîngerii-ndelunge

cu forma-ți ne-ntrupată nicăirea,
ce-mi pasă dacă braț și piept ți-aș strînge
cînd temniță-ți durez cu-nchipuirea ?!

Deși lexicul e simplu și restrîns, el este manevrat cu o precizie uimitoare în formularea expresiei poetice, pe cît de lucidă și logică, tot pe atît de inefabilă.

Concizia expresiei coincide aceleia ideatice și recuperez impresia baladească și obsesivă din „Sburătorul" heliadesc, ori dragostea mistuitoare și aeriană a Cătălinei pentru Luceafăr : „Iar ea vorbind cu el în somn, / Oftînd din greu, suspină : / — O dulce-al nopții mele domn, / De ce nu vii tu ? Vină !..."

Într-un alt sonet al Juanei, la fel de bine închingat și distins la ținută, respectînd canoanele și bielele tehnicității petrarchiste, își justifică atitudinea fermă față de

viața ce și-a ales-o, într-o logică fără replică și cu o tristețe atît de intensă încît pare uscată de lacrimi. Iată transpunerea acelui sonet (al cărui prim vers original este : *Al que ingrato deja, busco amante...*) :

Cu-ardoare-l cat pe cel nepăsător ;
la cel ardent mă uit cu nepăsare,
ador făptura disprețuitoare,
disprețui p-un constant curtenitor.

Iubitu-mi pare-un diamant de dor,
io-s diamantul cărui nu mă are,
triumf doresc cui vrea să mă omoare,
pe cine-ar vrea triumful meu, l-omor.

De-aș da răsplăți, dorința mi-ar fi frîntă ;
de m-aș ruga, mi-aș frînge voia mea ;
dilema-n nici o parte nu mă-ncîntă.

Din două rele-aleg mai bine-așa :
de-a nu iubi, de-a fi durere sfîntă,
decît capriciul cui nu i-ar păsa.

Îmi vine să spun că delicatețea femininului mesaj are aici un tonus de o verticalitate bărbătească, într-atît de împlinită și sferic structurată se prezintă geometria „androgină“ a prezentului sonet !

În cîteva frînturi de versuri, decupate de P. H. Ureña, se mai pot face evidente apropieri. Istoricul literar citează : „...zadarnic ascunziș în fața sorții, / o trudă inutilă și neroadă, / dorință fără noimă ; și de te uiți de-aproape / e stîrv, țărînă, umbră, nimicul sortit morții“, subliniind ultimul vers cumulativ care se vădește a fi o reminiscență din Góngora, dar și un exercițiu similar celui pe care-l preia cu aplomb Lope de Vega, așa cum am văzut în decursul expunerii.



Scanned with OKEN Scanner

Alte două versuri desprinse : „e privilegiul rar să mori cînd ești frumoasă, / de hîda bătrînețe neîntinată“ pot constitui și un comentar la sonetul cu „baba“ lui Quevedo, la care s-ar adăuga și alt citat de-al poetei : „că-nvinge bătrînețea și uitarea“. În orice caz, Sora Juana Inés, care a fost vestită și prin nurii ei tinerești, a murit la vîrsta unei maturități încă înfloritoare, la 44 de ani, prin voia Domnului, în vreme ce Sfînta Teresa de Jesús s-a stins la 67 de ani, prelungindu-și chinurile. Este înduioșătoare grija feminității, de oricare cin ar fi ea, față de timpul devastator. Eternul feminin !

Desigur, nici amărăciunea sarcastică a bărbaților pătimași nu e mai puțin înduioșătoare. La matusalemica bătrînă a lui Quevedo, ce pare a fi însăși vîrsta Morții, Lope de Vega adaugă și celălalt aspect dizgrațios, acel al descompunerii fizice, prin următorul sonet :

## LA HÎRCA UNEI FEMEI

Ăst cap, cîndva, cînd încă fuse-n viață,
marcînd arhitectura ăstor oase
carne și păr, pe cîți nu-i fermecase,
toți ochii ce-o priveau cu jind la față !

Aici sta roza gurii cu dulceață,
de iască-i azi, sub sărutări geroase ;
aici smaralde-avea-n priviri ochioase
ce-atîtea inimi le-nșirau pe ață.

Aici îi sta cuceritoarea-i minte,
principiul ce-i ghida orice mișcare ;
aici — potențiala armonie.

Nuri muritori — cometă-n vînt fierbinte !
Acolo unde viața tronu-și are,
lăcașu-acestor viermi cum poa' să fie ?

Asemănătoare monologului hamletian față de tigva lui Yorik, asemenea versuri naturaliste preconizau și poemele baudelaireiene *L'amour et le crâne* (Amorul și cra-



Scanned with OKEN Scanner

niul“) și *Une charogne* („Stîrvul“ sau „Hoitul“) din *Les fleurs du Mal* („Florile răului“), a cărei primă ediție a apărut în 1857. Tema este abordată și de Sora Juana Inés de la Cruz într-un sonet „Unde se încearcă a se întuneca elogiile ce le-a înscris pe un portret al poetei, adevărul care se cheamă pasiune“ : „Această colorată amăgire / care jignește arta deseori / cu silogisme false de culori, / a simțului abilă nălucire, // această ne-ntreruptă lingușire / ce scuză-a vîrstei vitrege orori / și frînge colții reci, neiertători / ai anilor, uitărilor din fire, / / e-al scrupulelor vane șiretlic, / e-a vîntului suavă blîndă floare, / e gajul sorții, darul inutil. / e-o simplă ușurință de copil, / e-o numai trecătoare tulburare, / e pulbere, e umbră, e nimic.“ (trad. V. P.)

În poemul „Inundația Muzelor“ (care dă și titlul primului volum poetic al Juanei), poem compus în *redondillas* și subintitulat „în care se arată rațional efectele iraționale ale iubirii“, ultimele două versuri par să facă un semn cu ochiul către cititor : „cel care-a iubit în lume / va-nțelege tot ce zic“, comportîndu-se ca-ntr-un final de sonet al lui Lope, pe care l-am transpus mai înainte : „ăsta-i amorul, cin' l-încearcă-l știe“. Altădată întîlnim în versurile poetei cronometrări quevediene : „Suflet al lumii, frenezii de foc. / Imaginară, putredă-nverzire, / un Azi dorit de oameni cu noroc, / un Mîine-al celor în nefericire.“ (trad. V. Porumbacu).

Prin *Antologia poeziei latino-americane* alcătuită de publicistul uruguaian Jesualdo și apărută la Editura pentru Literatură Universală în 1961, în primele file ale voluminoasei culegeri, cititorul român a putut lua cunoștință cu unele traduceri din opera Sorei Juana, din păcate mult prea puține, dar opera ei tinde să devină tot mai cunoscută și chiar studiată în multe țări, prin noi traduceri și comentarii.

Printre cei care i-au acordat o atenție deosebită, se numără și profesorul Karl Vossler (1872—1949), șeful catedrei de romanistică și primul rector al Universității din München după cel de-al doilea război mondial, care i-a și tradus, prescurtat, poemul amplu *Primero sueño* („Primul vis“), atît în eseul său *Die zehnte Muse von Mexico* („A zecea Muză din Mexic“), cît și în studiul *Die*



Scanned with OKEN Scanner

*Welt im Traum* („Viața în vis"). De asemenea, în eseistica din *Die Romanische Welt* („Lumea romanică" — 1965), tradusă și la editura „Univers" (București — 1986), cînd se preocupă de „poezia singurătății în Spania", vorbind despre „Soledades" de Góngora, face următoarele aprecieri :

„Nu cunosc decît un singur caz, foarte instructiv și minunat, de continuare poetică a poeziei gongorine a singurătății : marele poem oniric *Primero sueño,* compus pe la 1690 de geniala călugăriță sora Juana Inés de la Cruz din mănăstirea Sfîntul Ieronim din Mexic. Din afară, acest *Sueño* poate fi recunoscut, din oficiu, ca un vlăstar încolțit din *Soledades*. Potrivit sensului lui mai profund, însă, este un cînt al impulsului spre cercetare, aflat în curs de trezire, și anticipează, plin de presimțiri, operele literare ale iluminismului. Ne gîndim la Albrecht Haller. Simțim chiar primele sunete ale unor stări sufletești prometeice și faustice. Stilul obscur și maniera cultistă dobîndesc aici, prin farmecul proaspăt al setei de cunoaștere și al tainelor uluitoare ale naturii, o semnificație nouă, intensificată și adîncită. Curiozitatea însinguratului și sensibilului pelerin al dragostei nefericite se ilumineză și se înalță pînă la mirare și la impulsul spre cunoașterea științifică. Efortul minții, care se întinde anevoie spre scop, se potrivește de minune cu afectarea foarte încîlcită, în curs de clarificare dinăuntru, a limbii. Ceea ce la Góngora dormita, zăcînd într-o nostalgie zadarnică și într-o insațiabilă sete de frumusețe și de *natura integra,* de plăcere senzorială și de inocență, aici se mișcă, se trezește și lucrează cu spirit filozofic". În aceeași carte („Lumea romanică"), la studiul „Iluminismul medieval în Spania și Europa", referindu-se la același poem baroc *Primero sueño,* Karl Vossler face niște interesante racordări cu activitatea părintelui iezuit Athanasius Kircher (1602—1680), care „a umplut întreaga lume curioasă și dornică de cultură, cu studiile și operele sale minunate în domeniul fizicii, cosmografiei, hieroglificii și cu ingenioasele sale cadrane solare, harfe eoliene, lanterne magice, sisteme de oglinzi, amplificatoare acustice și camere obscure. Se zice că într-un singur an au sosit din toate continentele zece soluții diferite ale problemei unui *per-*



Scanned with OKEN Scanner

*petuum mobile*, pe adresa lui, adică a oracolului științific mondial, la Roma, unde se mai poate admira și azi Museo Kircheriano. Lucrările sale *Ars magna lucis et umbrae* ((Marea artă a luminii și umbrei), *Iter extaticum coeleste* (O călătorie astronomică imaginară), *Polygraphia sen artificium, linguarum, quo com omnibus totius mundi populis poterit quis corespondere* (un tratat de scriere ideografică internațională) și alte invenții de interes universal, au fost foarte mult comentate.

Astăzi s-a așternut tăcerea asupra lor și n-am fi fost nevoiți nici măcar să mai pomenim acest *lullism* diletantist, dacă el n-ar fi pătruns, împreună cu volumele părintelui Kircher, dincolo de ocean, în America spaniolă și n-ar fi stîrnit acolo, într-o mănăstire de maici, printre surorile sfîntului Ieronim, un ecou depărtat, de o fermecătoare frumusețe.“ Este vorba, firește, de poeta Juana Inés de la Cruz și mai cu seamă de poemul ei *Primero sueño*, despre care se afirmă că „reprezintă aproape perfect dizolvarea acrobațiilor lulliste într-o reverie poetică. Cu toate că aici Ramón Lull nu mai este citat, iar poetei, dacă îi era cunoscut, îi era cunoscut numai prin mijlocirea scrierilor lui Kircher, simțim totuși suflul spiritului său, care ne poartă pe valuri, ca „Pîlcul de nori și vălul de ceață, înapoi în împărăția închipuirii.“ Acel catalan Ramón Lull, sau Raymundus Lullus, sau Lulius, *doctor iluminatus*, din Palma de Mallorca (1235—1315) predica iluminismul autentic și convertirea la religia creștină, fiind adversarul direct al musulmanului Averroes — „andaluzul contemplativ“ — și profesa îndeolaltă tăcerea mistică și raționalismul cu structura lui logică. El inițiase o nouă mare artă *(Ars magna)* printr-un ingenios mecanism noțional, alcătuind un sistem de cercuri concentrice, sectoare radiale, triunghiuri, demonstrîndu-se în mod sinoptic ce combinații sînt practicabile sau imposibile, pentru fiecare caz aparte, în relația ascensională dintre om și Dumnezeu. Arta lullică se evidențiia printr-o retorică fără cusur, jocuri logice ingenioase, figuri de stil inedite, avînd aplicativitate în confruntările vorbite ce etalau agerimea minții și pe care le savurau îndeosebi juriștii și teologii musulmani, cît și poeții arabi, de la care însuși Lull se inspirase adesea, însușindu-și modelele. Doctrina lui părea la



Scanned with OKEN Scanner

început paradoxală întrucît își propunea mai întîi să-și aleagă arma de luptă a adversarului, studiind-o temeinic și pretindea misionarului creștin să-și însușească limba, mentalitatea și modul de viață al popoarelor pe care vroia să le convertească, ceea ce solicita și un efort de cultură. Dealtfel, la Miramar, în Palma de Mallorca, el înființase primele seminarii orientalistice.

Idealul lui era ca să instaureze în lume o metodă unică de gîndire, pentru o singură revelație a unui singur mare adevăr, într-o singură religie, promovînd o singură limbă universală, prin care „popoarele se vor înțelege între ele și prin această înțelegere vor învăța să se iubească și să trăiască în armonie unele cu altele", după cum, în romanul său educativ *Blanquerna,* substituindu-se papei, se adresează cardinalilor. Deși abia la vîrsta de optzeci de ani, el își capătă, totuși, mult rîvnita moarte de mucenic, ca predicator la Bujia, în Algeria. Caracterizîndu-i concis viața și importanța lui Ramón Lull, Karl Vossler scrie : „Cît de departe a ajuns, în pribegiile și călătoriile sale, în realitate sau numai în gînd, acest pelerin, predicator și eremit, căruia lumea de atunci îi devenise prea strîmtă, nu se mai poate stabili aproape deloc. În orice caz, ideea sa misionară a cuprins întregul glob terestru cu două veacuri înainte de călătoriile lui Columb și cu trei înainte de cele ale misionarilor iezuiți. Proiectele lui Rámon Lull și-au produs efectul cel mai puternic în epoca de tranziție de la evul mediu la Renaștere și anume îndeosebi asupra gînditorilor, pentru care chestiunea principală a rămas unitatea divină în multitudinea ființelor naturale și cauza primară armonică în labirintul antinomiilor." Vossler mai trage și unele concluzii asupra evoluției ideilor lui Lull în Europa : „Se prea poate ca filosofia italiană a naturii și empirismul englezesc să-și fi croit drum și fără arta lullică și fără Averroes, dar o apariție ca Giordano Bruno nu poate fi imaginată fără *Ars Magna*". Într-adevăr, deși îi despart două secole încheiate pe cei doi gînditori și poeți, ideile lor asemănătoare în privința armoniei universale ce trebuie instaurată și în relațiile umane au creat de fiecare dată o animozitate filosofică și clericală, iar destinul amîndurora s-a încheiat apoteotic prin martiriu. Din aceeași

gîndire idealistă își trage rădăcinile și filosofia matematicianului Leibniz Gottfried Wilhelm (1646—1716), inițiator de reforme unificatoare și concordie religioasă, bizuindu-se pe teoria *monadelor,* corespunzătoare tuturor și care alcătuiesc lumea și universul, în virtutea unei *armonii prestabilite* de ordin dumnezeiesc. Termenul de monadă (unitate) a mai fost folosit în mod insistent de Pitagora, Nicolaus Cusanus și de Giordano Bruno, dar s-a impus prin opera lui Leibniz *De arte combinatoria* (1666) pentru care a fost stimulat prin cunoașterea profundă a gîndirii și modelelor propuse de precursorul hispanic Ramón Lull.

Lucrarea lui Leibniz „Despre arta combinatorie" nu este însă o expunere filosofică, ci este un veritabil tratat matematic, ce a constituit punctul de plecare în două ramuri moderne ale matematicii și anume : Teoria combinatorie și Calculul probabilităților.

„În felul acesta — remarcă Vossler — strădaniile începute în evul mediu pe sol spaniol cu matematică antică și cu cifre arabe, ajung pe solul Europei centrale, la începutul iluminismului modern considerabil îmbogățite, înapoi în domeniul matematicii."

Interesant apare faptul că, pe toată întinderea vieții sale, Sora Juana Inés de la Cruz a fost contemporană cu Leibniz și că fluxul acelorași idei lulliene au avîntat și au insuflat har ambilor, pe unul inspirîndu-l în știință, pe cealaltă în studii și poezie.

În celebrarea personalității marelui gînditor spaniol, Karl Vossler adaugă : „Iar cînd evocăm astăzi viața și personalitatea lui *doctor illuminatus,* ni se pare că avem în fața noastră un roman de aventuri cu cavaleri, cruciați, sihaștri și vrăjitori, și ne amintim cu plăcere de frumoasele versuri, pe care le-a scris un alt poet ibero-american, Rubén Dario, cînd, la începutul secolului al XX-lea cu prilejul călătoriei sale în Europa, a vizitat orașul natal al lui Ramón Lull. Nu pot rezista ispitei de a reproduce aceste versuri capricioase, din scrisoarea lui Dario către soția poetului argentinian Leopoldo Lugones."

Am tradus versurile respective astfel :



Scanned with OKEN Scanner

Cînd, uneori, în piață, privirea mea adastă,
parcă respir din vînturi o insuflare vastă
și parcă-ntreaga lume deodată respirînd-o
mă aflu-n fața casei un' s-a născut Raimundo
Lulio. Și-ntr-o clipă mă-nvăluie misterul,
aflînd ce spuse roza spre-a fermeca piperul...
O, ce-aș cînta surghiunul sublim pînă la cer
și fala ta și lupta ta, mallorquin de fer !
O, ce-aș cînta-n poemul sonor ce-aș vrea să-l faur
trăirea, duhul, geniul, o, mallorquin de aur !
Din spiritele-nalte e-alesul vroii mele,
Gorunul filosofic — cuibar de filomele.
Deși divers e-n totul, e fratele lui Dante.
Cuvîntul său s-aprinse-n scîntei de diamante,
Parisul, doct, Sorbona, cînd l-ascultau cu-orgoliu !
Văzut-am astrolabul, volumul său infoliu,
ca printr-o vagă pîclă de vis ți-l amintești
cum predica-n arabă precum Anton la pești
printr-o închipuire de lucruri vechi rămase
cu cît mai din departe, cu-atît și mai frumoase !

Tot Vossler completează, informativ : „Arborele științei în ale cărui ramuri își face cuib privighetoarea, după cum spune poetul din Nicaragua, este acel *Arbore de ciencia* pe care Raymundus a început să-l proiecteze la Roma în ziua de sfîntul Mihail a anului 1295, și care pentru spanioli contează și azi ca semn distinctiv al armoniei dintre credință și știință."

Ceea ce impresionează plăcut în epistola versificată a lui Ruben Dario, este și versul-sinteză prin care-l caracterizează pe Ramón Lull : „Deși divers e-n totul, e fratele lui Dante", indicînd astfel despicătura celor două drumuri pe care s-a revărsat spiritualitatea Renașterii : scientismul polivalent și umanismul literelor. S-a vorbit chiar de o Antirenaștere paralelă.

Dar în toate direcțiile au fost creatoare confruntări și somități reprezentative. În literatură, ne amintim importanta scindare dintre stilnovismul dantesc și stilul realist angiolieresc, direcții care au stabilit tradiții temeinice



Scanned with OKEN Scanner

nu numai în evoluția sonetului, dar și în cea a întregei literaturi europene.

Tenzonul (duelul poetic) a fost întotdeauna o plăcută îndeletnicire a sonetiștilor, stimulînd forța replicei și culoarea stilistică, stratificînd și înnobilînd limba națională respectivă.

Printre primele confruntări sonetistice se numără și acelea dintre Dante și Cecco Angiolieri, cînd apele nu erau încă ferm despărțite. Dealtfel, foarte mulți sonetiști, cu începere chiar de la Guittone d'Arezzo (1230—1294), șeful școlii toscane, s-au manifestat prin ambele maniere, realiștii dînd prioritate amănuntului mai puțin important pe care-l hiperbolizau cu un ton sarcastic și adesea cu tonalitatea moralizatoare sau chiar satirică.

Formula minimalizatoare prin care însuși Leonardo da Vinci se considera un „omo senza lettere" (om fără cultură) nu vroia decît să accentueze faptul că această cultură se cîștigă și e acumulativă prin studiu și strădanie, după cum însemna și aderența lui marcată în „chestiunea limbii" spre folosirea limbii vulgare, inteligibilă tuturor și bogată în expresivitate.

Problema limbii literare s-a pus și în literatura hispanică, urmărindu-se mai ales filiera sonetului în Secolul de Aur.

Se cunosc cele două „școli" care s-au format în cadrul celor două grupări literare spaniole : *grupul de la Salamanca,* pivotînd în jurul stilului sobru și al expresivității grave, impregnate de Fray Luis de Leon (1527—1591) și *grupul andaluz,* în care a strălucit Fernando de Herrera (1534—1597), supranumit de admiratorii săi contemporani *El Divino* („Divinul"), și în sînul căruia grup s-a mai format și Góngora. Grupul andaluz favorizează exuberanța verbală tumultuoasă, stilul policrom și strălucitor, excesivitatea descrierilor cît mai exotice și abundența copleșitoare a neologismelor, cît mai bizare atît în sonoritate cît și în semnificație, urmărindu-se efectul uluitor pînă la stupefacția totală, într-o explozie de petarde lexice și izbucniri temperamentale în excentricități de tot felul, cu frenezii triumfătoare, desfășurate într-un langaj prețios și artificializat pînă la ultima lui consecință care va fi cultismul góngorin.



Scanned with OKEN Scanner

Aceasta va fi culmea barochistă a Secolului de aur, care, dintru început, mai avusese o dispută pentru „spaniolizarea“ sonetului „făcut în chip italienesc“, cum îl prezentase marchizul de Santillana, mai întîi prin acțiunea asociată a lui Juan Boscan D'Almogaver (între 1487 și 1492—1542) și Garcilaso de la Vega (1501—1536), introducîndu-se în noul circuit tematic acea stare a dezamăgirii *(desengaño)* comună tuturor sonetiștilor, indiferent de școală, precum și *postulatul uimirii,* al uluirii cu orice preț, folosindu-se adesea paradoxul nenoimit ori corelația catahrezică.

Artificializarea limbajului, printr-o metaforizare excesivă și printr-o tendință de savantlîc și abstractizare extremă, au intelectualizat receptarea poetică, filtrată prin alambicul metaforei și fermentul conceptismului, confecționînd o poetică adresată direct senzorialului, nu sentimentalismului obișnuit și firesc oricui. În felul acesta, graiul se contorsionează spectaculos și șocant iar literatura își precizează manierismul particular, detașînd creația artistică nu numai ca o „a doua natură“, ci chiar „antinatură“.

*Culturalismul* lui Góngora este contemporan *manierismului* lui Giambattista Marino (1569—1625), pentru care scopul artei este acela de a provoca uimirea (*E'del poeta il fin la meraviglia*) iar opera artistului trebuie s-o creeze *(far stupirè).*

În amplul său poem *L'Adone* (1620), capodopera lui Marino, materialul informațional și substanța epică a mitologiei antice sînt remalaxate într-o nouă pastă lexică de recompunere descriptiv-lirică, reciclînd potențialul mitologic într-o viziune modernă, în care problema limbajului joacă cel mai important rol. Cultivarea cuvîntului rar și a găselnițelor metaforice, pentru efecte surprinzătoare și artificii inedite, au dus la stimularea intensivă a spiritului combinatoriu și la intelectualizarea factice a tensionalității lirice.

Considerate de unii calități, de alții defecte, aceste experimente literare asupra *cuvîntului potențial* și *uimitoarei expresii* au instaurat un puternic curent poetic novator în lumea europeană, promovînd rafinamentul cultist și frenezia barocului, cărora li se încadrează și



Scanned with OKEN Scanner

fulminantul gongorism. O asemenea literatură, ostentativă față de cuminţenia sintactică a vorbirii naturale, nu putea să nu-şi aibă contestatarii şi opozanţii direcţi, fie în rîndurile cenzurii ecleziastice, fie în grupurile şi tendinţele diverse ale însăşi literaturii. Fenomenul de implicaţie al limbii vorbite în cea literară îşi are şi reversul implicatoriu, prin efectele limbii literare asupra celei obişnuite oral.

Ceea ce pare totuşi amuzant în sonetul spaniol e faptul că proteicul artifex Lope de Vega, cel care prelua cu egală dezinvoltură toate metodele şi stilurile, *garsilasizînd, quevedizînd* sau *gongorizînd* deopotrivă, se apucă să persifleze maniera înzorzonată a tendinţei cultiste, iniţiind un dialog aerian între promontorii sonetului spaniol Juan Boscán D'Almogáver şi Garcilaso de la Vego, pe de o parte, cu o slujnică de la un han, pe de altă parte, făcînd reflecţii ironice asupra limbajului scîlciat prin influenţa experimentelor literare. Acest sonet *Contra los poetas cultos* („Împotriva poeţilor culţi") pare o parafrază aliniată acelui spirit de bun simţ davincian *(omo sanza lettere)* care se uluieşte, în cel mai bun sens marinist şi gongorist, de tribulaţiile limbajului. Iată acel sonet în transpunere :

## ÎMPOTRIVA POEŢILOR CULŢI

— Boscán, e tîrzior. Nu ştii vr-un han ?
— Ia-ntreabă pe la poştă, Garcilas !
— Cine-i ? — Doi cavaleri întru Parnas.
— N-avem cazare pentru garnizoan' !

— Ce zice sluga nu pricep, Boscán !
Ce spuneţi, doamnă ? — S-o cam luaţi la pas,
cît timp amurgul vil nu i-a retras
acestui sor tainul roşcovan.

— Femeie-ţi vii în fire ? — Care-şi droaga
cel ambulante oaspăt ! — Vai, ce iute
dă ghes printre creştini vorbire d-aia !



Scanned with OKEN Scanner

Boscán, de drum întreab-o pe nătoaga !
Prin ce Castilii batem căi pierdute,
ori dăm tîrcoale-aiurea prin Biscaia !

Dacă Lope de Vega nu și-a permis să-l atace pe Góngora decît marginal și mai mult prin lovituri indirecte sau prin replici obligatorii de paraj, în schimb Góngora și-a făcut din Lope un „sparing-partner“ silit permanent să se apere, executîndu-l adesea în tenzoane sonetice fără menajament, ba chiar folosind lovituri „nepermise“ și „neregulamentare“, lovituri „sub centură“, ca să adecvăm suita întreagă de termeni comparativi folosiți în sportul modern. Góngora s-a arătat adesea de o furie feroce, atacîndu-i nu numai opera, cum procedează după lectura *Arcadiei,* dar urmărindu-i și relațiile de familie cele mai intime, precum recăsătorirea lui Lope cu fiica unui măcelar ce aproviziona Curtea, sau alte scandaluri din viața lui aventuroasă și mergînd pînă acolo încît să-i conteste arborele genealogic și rangul său nobiliar, ironizîndu-i blazonul cu nouăsprezece turnuri și chiar să-l amestece în tagma unor nebuni publici de teapa lui Leganes și Vinores. Iată unul dintre cele mai vituperante sonete, de o asemenea manieră dezlănțuită, sonet pe care l-am tradus astfel :

## LUI LOPE DE VEGA CARPIO PENTRU „ARCADIA“ SA

Lopilio, mă-nspăimînți, prea-ți iei avînturi
cu-atîtea turle-n scut, nouăsprezece,
căci, toate fiind de vînt, vîntu-or să-l sece
Și pentru-atîtea turnuri n-ai tu vînturi !

Pe-Arcadia pui preț ! Păi, iaca-n cînturi,
c-un baci de tîrlă grandul-grand petrece !
Trunchi din Micol, Napbar bărbosu', deci, e !
Ce braț Legan și Vinoresc tot vînturi !



Scanned with OKEN Scanner

Să-i piară ăst blazon cu-așa tertipuri !
Și-n locul lui, mîrțoaga-i ce-aripi poartă
s-o ducă-n teatru trînjii să-și arete.

Să nu mai salte turle din nisipuri,
de nu-i smintit de proaspăta-i consoartă
și-ar face turnuri chiar și din omlete.

Pornirea lui Góngora împotriva lui Lope se dovedea uneori atît de pătimașă, încît, chiar cînd își căuta de hîră cu celălalt adversar important al său din epocă, Francisco de Quevedo, folosea tirul cu țeavă dublă și cu mecanism de repetiție, căutînd să împuște doi iepuri deodată, adică să-l atingă și pe hăituitul Lope cu aceeași ocazie. Iată un asemenea sonet, tipic pentru Góngora, pe care l-am astfel transpus :

## LUI FRANCESCO DE QUEVEDO

Anacreont hispan, ce n-ai sincope,
tot nu-ți găsiși curteanul să-ți declare
că-ți curse elegia în picioare
și-ambrozea ta-i apșoară, strop cu strop, e !

Și tu faci ca terențianul Lope :
crezînd că-i pe Belerofront călare,
peste coturnii comici, la purtare,
și-a pus și pinteni, zice că-n galop e !

De ochelarii tăi s-aude, cică,
traduc ei singuri, scrupulos, din greacă,
făr' ca nici ochiul peste text să-ți treacă !

Dă-mi, cît clipești, să-i pun la ochi, adică
să-ți spun cam ce trăsnăi pot să combine,
și-atunci să-nveți tu greacă de la mine !



Scanned with OKEN Scanner

Góngora nu-i ocolește lui Quevedo nici infirmitatea fizică, faptul că șchiopăta la mers, ca Byron, nici eventualele lui deficiențe filologice, asimilîndu-i cecitatea de vîrstă cu aceea spirituală, în vreme ce șarja vizează și opera lui Quevedo, căruia îi apăruse în 1609 : *Anacreon Castellano*.

Cunoscînd marea lui adversitate în disputarea gloriei poetice pe tot cursul vieții, cu atît mai impresionant ne apare un sonet de-al lui Quevedo intitulat *Desde la Torre de Abad* („Din Torre de Abad"), scris, așadar, la domeniile ce-i aparțineau în calitate de senior, cam prin 1644, adică la aproximativ șaptesprezece ani după stingerea lui don Luis de Góngora y Argote. Însuși Quevedo se afla în pragul morții (1645) și o dată ce vechile socoteli terestre fuseseră încheiate, se pregătea de marea trecere și evocînd bătăliile spirituale din trecut, își petrecea ultimele clipe de viață în colocvii funebre cu cei dispăruți, printre care Góngora și Lope de Vega, stins cu zece ani mai înainte (1635), cei care, împreună cu el, alcătuiseră marea triadă a sonetiștilor strălucitori din Secolul de Aur hispanic. Deși sonetul la care ne referim aici este dominat de cumpătare și de împăcarea creștinească față de spiritele cu care s-a războit, o răzbunare tot mai stăruie în cugetul lui și această „răzbunare" asupra anilor vanitoși este o altă vanitate și mai mare pe care o constituie apariția unei cărți și durata unei opere, justificare și concretizare a unui timp trăit în zbucium și creație.

Iată transpunerea acestui sonet :

## DIN TORRE DE ABAD

Puține cărți, dar erudite foarte
păstrînd în tihna ăstui colț retras,
cu-ăi răposați la un banchet am mas
și-ascult cu ochii dincolo de moarte.

Nu-i prea-nțeleg, dar parcă-i simt deoparte
cu gînd curat și inspirat mă las



Scanned with OKEN Scanner

de contrapuncte muzici, ca de-un glas
trezit din somnul care ne desparte.

Lipsesc mari duhuri, stins și timpul lor e ;
răzbună-le absența, anii-pleavă,
tiparniță, și-i izbăvește-n pace.

Irevocabil trec grăbite ore ;
ci-i prețuirea lor cu-atît mai gravă,
cu cît și studiu-n sîrg mai buni ne face !

Elogiul studiului, ca unică rațiune a existenței umane și a spiritualității noastre, este supremul mesaj pe care-l trimit și renascentiștii sonetiști spanioli, ca pe o ștafetă olimpică cu flacăra niciodată stinsă, păstrată în crugul de foc al lui Apolo, în vatra soarelui.

Prezența, peste secole, a lui Jorge Luis Borges e mărturie vie — pînă mai ieri, în existență reală — a spiritului reîntrupat labirintic și linear, oglindit și opac, alternativ și concomitent, cu armonizarea contrariilor și etalarea concordanțelor, manierist, conceptist și cultist, paradoxal și infantil, pururi îndrăgostit de viață și pururi pregătit de impas, acel care, în prelungirea gîndului din urmă al lui Quevedo, în sublima *Poema Darurilor*, imagina paradisul „modern" ca pe o vastă bibliotecă : „Și drum îmi fac cu bățul nedecis / Eu, care-ntrezăresc un paradis / Ca o bilbliotecă vastă. Parcă // Ceva desigur care nu se poate / Hazard chema aceste lucruri toate / Le stăpînește. A mai fost cîndva / Un om care-a purtat povara-mi grea. // Prin lente galerii orbecăind / Nedeslușită simt o sacră spaimă // Că-s celălalt, defunctul, ce se-ngaimă, / Același drum și-același timp urzind. // Dar care dintre noi a scris poema / Acestui eu cu osebite nume ? / Ce importanță poate-avea un nume, / Cînd una e și-aceeași anatema ? // Groussac și Borges, simt înduioșarea / Da, lumea ce-n zăbranic se-nfășoară. / Ce-nușă este, palidă, ușoară, / Ce seamănă cu visul și ui-

tarea.“ (trad. Andrei Ionescu — „Secolul XX“ — nr. 5—6/1982)

Ștafeta ce vine dinspre Góngora, Lope și Quevedo, dar și mai departe, Flacăra Vieții, este transmisă, la rîndul său, de către Jorge Luis Borges, printr-un sonet ritual : „*Fiului* — Nu eu te zămislec. Străbunii ți lasă / Din tată-n fiu viața. Mulți acum / Trasează-ntruna labirintic drum / De dragoste de la Adam purceasă // Și de la Cain și Abel în zorii / Atît de vechi că-s azi mitologie. / Ajung străbunii prin pustiu și-urgie, / În clipa zămislirii. Simt fiorii // Prezenței lor multiple. Sîntem noi. / Ești tu și-acei ce-n urmă-ți vin mereu, / Mulțimea celor zămisliți din greu : // Ai lui Adam copii în lung convoi. / Stă veșnicia cuibărită-n lucruri, / Ce-s ale timpului grăbite trucuri. “(ibidem)

Permanenta dedublare a eului și orbecăirea începută prin spațiul labirintic străfulgerat adeseori de oglinzi paralele cu multiplicări proteice — au fost, nu o dată, subiectul de contemplare și manierismul tematic borgesian, regăsindu-se în metempsihoze revolute, ca în acel incitant portret proiectat lui *Baltasar Gracian :* „Doar labirinturi, răsuciri, embleme, / Laborioasă, rece jucărie / Ăst iezuit credea că-i poezie / Redusă-astfel la pure stratageme. // În pieptu-i muzică n-a fost : doar van / Jerbar de flori de stil, subtilități / Și venerate ingeniozități, / Dispreț pentru uman și suprauman. // Nu l-a mișcat homeric glas dogit. / Nici cel de-argint și lună-al lui Virgil. / Pentru Edip ochi n-are în exil, / Nici pentru Hrist pe cruce răstignit. // (—) Dar oare ce-a simțit privind Splendori / Și Arhetipuri limpezi ? Poate-amar / A plîns atunci spunîndu-și : în zadar / Nutritu-m-am cu umbre și erori. // Și ce s-a petrecut cînd neclintit / Foc sacru, Adevărul, s-a ivit ? / Lumina-i pură poate l-a orbit / La mijloc de hotar fără sfîrșit. // Mai este o-ncheiere : vane teme / Neînsemnate l-au preocupat. / Și paradisul nu l-a observat ; / Doar labirinturi, răsuciri, embleme.“ (ibidem)

Revenirile obsesive, chiar ele îndesine, devin tematică borgesiană, celebrînd „deja-spusul“ cu prospețimea unui alter-ego reeditat în spiritul naturii, pentru care *uitarea* condiționează *noul*, principiu psihologic, dealtfel,



Scanned with OKEN Scanner

consacrat, așa cum vedem și în sonetul său *Ewigkeit* („Eternitate") : „Întoarce-n gura mea vechi vers și-l cerne / Să spună iar ce-a spus mereu, năpraznic / De la Seneca-n latineasca-i, groaznic / dicton : că totul este pentru vierme. // Cenușei palide dă-i iarăși grai / cîntînd victorii, fastul destrămării / retoricei regine, în alai / peste stindardele înfumurării. // Nu astfel. Lutul meu ce-a-ncuviințat / Nu voi nega cu lașă delăsare. / Uitarea numai ea nu e uitare. // Va dăinui arzînd, neîncetat / Pierdutul meu avut, mai acătării : / această lună-n forja înserării." (trad. Marin Sorescu)

Pomenirea lui Seneca și a dictonului său („Întoarce-n gura mea vechi vers și-l cerne / (—) / Cenușei palide dă-i iarăși grai") ne amintește și de celebrul *Psalmul al XVII-lea* al lui Quevedo, în pragul bătrîneții, vizitîndu-și casa bătrînească părăginită în care clamează : „Și n-am găsit nimic sub ochi să-mi cadă / Ce n-ar fi fost o amintire a morții", text inspirat și prelucrat într-un sonet magistral după *Scrisoarea a XII-a* (Cartea I, cap. 1) a aceluiași filosof și scriitor Seneca, originar din Cordoba. Consemnînd : „Uitarea, numai ea nu e uitare", Borges își precizează formula sa anamnezică de tipul pitagoreic și platonician, el „uită" mereu, dar uită ca să-și „reamintească" și să „repete" însuflețirile anterioare. Borges se regăsește permanent în chipurile și iluziile trecutului, fără eroarea modernă a plagiatului și fără teroarea plictisului prin repetare. Imaginea heraclitiană a scurgerii timpului e asociată mereu cu reflexivitatea oglinzilor, realizînd paradoxul extatic printr-o tematică invariabilă, dar care se prezintă ca o eternă „fugă", infinită în combinații și variațiuni. Un asemenea iluzionism avalant, posibil numai în „edenul" unei biblioteci, îl ferește pe Borges de concretețea deconcertantă și de istoricismul dezagreabil, constituind refugiul unui intelectual liric rasat, care, asemenea unor ipochimeni naturali pe cale de dispariție care se hrănesc numai cu frunzele unor copaci de asemenea pe cale de dispariție, își trăiește „eternitatea" lui într-o reverberație gongorică și calderoniană, experimentînd „viața ca vis", fără nici o alergie la imitație. În sensul acesta e direcționată întreaga sa *Artă poetică* : „Să cauți rîul ce e



Scanned with OKEN Scanner

timp și apă, / să-ți amintești că timpu-i tot un rîu, / să știi că ne petrecem ca un rîu / și-al nostru chip se oglindește-n apă. //Să simți că veghea este tot un vis / visînd că nu visează și că moartea / ce spaimă aduce-n suflet este moartea / din noaptea rece ce se cheamă vis. // Să vezi în zi, în lună-n an simboluri / de ani și luni și trecătoare zile. / Jignirea s-o transformi a ăstor zile / în muzică, în zvonuri și simboluri. // Să vezi în moarte-un vis, în asfințit / un aur trist, aceasta-i poezia, / săracă, fără moarte, Poezia / se-ntoarce-n aurora și-asfințit. // Spre seară, cîteodată, vezi un chip / ce te privește dintr-o stearsă-oglindă. / La fel și arta cată-a fi oglindă / ce ne relevă propriul nostru chip. // Sătul, cum zice-aedul, de minuni, / a plîns Ulise cînd zări Itaca / umilă, verde. Arta-i ca Itaca / de verde veșnicie, nu minuni. // Și este ca un rîu interminabil / ce trece și rămîne, e același / variabil Heraclit, / mereu același / și altul, ca un rîu interminabil." (trad. A. Ionescu)

*Arta poetică* a lui Borges e frazată în strofe, dar, în loc de rime, două cîte două, se folosesc aceleași cuvinte, ca pentru a întări o demonstrație sau a sublinia o litanie. Procedeul l-am mai întîlnit în două sonete disparate, dar ambele bacovian obsesive : unul a lui Cecco Angiolieri și altul al lui Sir Philip Sidney. Repetarea cuvintelor acelorași în locul rimelor e un procedeu tehnic în alcătuirea sextinelor și probabil că acest procedeu a făcut legătura între poezia antică și cea modernă, fiind un hibrid intermediar, prevestind versificație rimată cu adevărat.

Conținutul Artei sale poetice îl regăsim integral în artele poetice renascentiste și este de marcat numai aspectul ei declarativ, ca formă de înregimentare. Despre unele aspecte mai analitice ale activității de „laborator" aflăm, însă, lucruri interesante într-un *Prolog* la cea de-a cincea carte de versuri a lui Borges, intitulată *Elogio de las ombra* („Elogiul umbrei" — 1969) unde spune : „Carlos Frias mi-a sugerat să utilizez acest prolog spre a formula o declarație asupra esteticii mele. Propria-mi sărăcie, ca și voința mea, se împotrivesc poveței sale. Nu sînt deținător al nici unei estetici. Timpul m-a



Scanned with OKEN Scanner

făcut să deprind unele viclenii : să eludez sinonimele, care au dezavantajul de a sugera diferențe imaginare ; să eludez hispanismele, argentinismele, arhaismele și neologismele, să prefer cuvintele obișnuite cuvintelor uimitoare ; să intercalez în povestire detalii circumstanțiale, pe placul cititorului de azi ; să simulez unele incertitudini, căci, dacă realitatea e exactă, nu este și memoria la fel ; să narez evenimentele (asta am învățat-o de la Kipling și din vechile *saga* ale Islandei) ca și cum nu le-aș înțelege pe deplin ; să amintesc faptul că normele anterioare nu sînt obligatorii și că timpul își va lua sarcina de a le aboli. (—) În paginile următoare conviețuiesc — fără discordii, cred — forme ale prozei și ale versului. Aș putea invoca antecedente ilustre — *De consolatione* de Boetius, povestirile lui Chaucer, *O mie și Una de Nopți* — prefer să declar, însă, că atare divergențe îmi par accidentale și că i-aș dori acestei cărți să fie citită asemeni unei cărți de versuri. (—) Se obișnuiește să se afirme că versul liber nu e altceva decît un simulacru tipografic ; cred însă că în această afirmație pîndește o eroare. Lăsînd la o parte ritmul, forma tipografică a versetului slujește pentru a-i vesti cititorului că emoția artistică — și nu informația sau raționamentul — este aceea care îl așteaptă. Eu am visat odinioară vasta respirație a psalmilor, sau a lui Walt Whitman ; acum, după trecerea multor ani, îmi dau seama, nu fără melancolie, că m-am limitat la alternarea cîtorva metri clasici : alexandrinul, endecasilabul, heptasilabul."

Este evident că Borges tratează prozele sale cu scrupulozitate stilistică impusă poemelor, situînd versliberismul la tensiunea emoției artistice, după cum destule versificații ale sale au claritatea quevedistă a unei proze grave. În poemul de titlu al ansamblului *Lauda umbrei*, scris în vers liber, textul are adesea pondere filosofală : „Veșnic viața mi-a fost cotropită de lucruri. / Democrit din Abdera și-a smuls ochii ca să poată gîndi / Mie timpul mi-a fost Democrit. / Această penumbră e lentă și nu doare : / curge pe-un blînd povîrniș / și seamănă cu eternitatea. / Prietenii mei n-au față, / femeile sînt ce-au fost, iată, cu atîția ani în urmă, cotiturile pot fi altele, / paginile cărților n-au litere. / Toate astea ar



Scanned with OKEN Scanner

trebui să mă înspăimînte, / dar e în ele o dulceață, o întoarcere. / Din generațiile de texte cîte sînt pe pămînt / n-am citit decît vreo cîteva, / pe care continui să le citesc în memorie, / citind și transformînd. / Din Sud, din Est, din Vest, din Nord / au fost ecouri și pași / femei, bărbați, agonii, învieri, / zile și nopți, / răstimp ale lumii, / neclintita spadă a danezului și luna persanului, / faptele morților, / împărțita iubire, cuvintele, / Emerson și zăpezi și atîtea lucruri. / Acum le pot uita. Ajung în centrul meu, / la algebra mea și la cheia mea, / la oglinda mea. / Curînd voi ști cine sînt."

Borges n-a avut timp să fie nefericit („Bătrînețea — după cum o definesc unii — poate fi timpul fericirii noastre") nici chiar în perioada cecității din urmă („Trăiesc printre forme luminoase și vagi / ce nu-s încă beznă") pentru că își găsește companionul simbolic în persoana lui Democrit din Abdera care „și-a smuls ochii ca să poată gîndi". Impresionant la Borges este nesațul lecturii, mereu mărturisit și celebrat, ca-n solilocviul lui Quevedo din Torre de Abad, o singură nemulțumire urmărindu-l persuasiv, aceea că „din generațiile de texte care sînt pe pămînt" n-a citit decît vreo cîteva, pe care continuă să le citească „în memorie" și să le prelucreze. Într-un ciclu de *Discuții* (1930), Borges scrie cîteva pagini revelatorii despre *Superstiționasa etică a cititorului* care ia adesea drept stil „aparenta iscusință a scriitorului", însușindu-și unele aprecieri automatizate : „Au aflat că adjectivarea nu trebuie să fie banală și vor opina că o pagină este rău scrisă atunci cînd îmbinarea adjectivelor cu substantivul nu oferă surprize, chiar dacă finalitatea generală e întru totul împlinită. Au aflat că și concizia e o virtute și îl socotesc concis pe acela care se înămolește în zece fraze scurte și nu pe acela care strunește una amplă. (Exemplele normative pentru această înșelăciune a scurtimii, pentru această frenezie sentențioasă pot fi căutate în elocința celebrului consilier danez Polonius, din *Hamlet,* sau în aceea a unui alt Polonius, real de data aceasta, cu numele de Baltasar Gracián.) Au aflat că apropiata repetare a unor silabe constituie o cacofonie și vor simula că, în proză, ea le provoacă o adevărată durere, chiar dacă în vers le prilejuiește o rară desfă-



Scanned with OKEN Scanner

tare, presupun că și aceea simulată. Cu alte cuvinte, nu iau în seamă eficiența mecanismului, ci așezarea părților lui. Emoția o subordonează eticii, sau, mai degrabă unei etichete invulnerabile. S-a generalizat pînă într-atît această inhibiție, încît cititorii, în sensul ingenuu al cuvîntului, sînt pe cale de dispariție, pentru că toți sînt critici potențiali."

„Dispariția cititorilor" pe care o sesizează Borges în favoarea „criticilor potențiali" ar fi un fenomen pozitiv, dacă efectul nu s-ar dovedi contrar pretențiilor, prost înțelese de către lectorul neavizat în materie. Sarcasmul lui Borges se afiliază cu o sinceră amărăciune atunci cînd constată că „Stilul constituie latura slabă a lui Cervantes și neajunsurile provocate de influența lui au fost grave", exemplificînd prin faptul că în *Agudeza y arte de ingenio* — „lucrare atît de elogioasă față de atîtea proze narative — Baltasar Gracián nu se decide să pomenească despre *Don Quijote*, iar Quevedo îi versifică în glumă moartea și apoi îl dă uitării", în vreme ce alți adversari îi atribuiau un „limbaj unic".

Eticheta „invulnerabilității" criticilor ocazionali proveniți din suficienții lectori îl irită cu atît mai mult pe acest „cititor, în sensul ingenuu al cuvîntului" care a mai rămas, adică Borges însuși. Numai astfel se poate explica tonul sarcastic altoit cu modalitatea elegiacă din sonetul borgesian pe care l-am transpus aici :

## ACELUI CARE MĂ CITEȘTE

Invulnerabil ești ! Sublimii zei,
Stăpîni pe soarta-ți, nu ți-au dat ei, oare,
Și vane certitudini ? — Timpul, care
E timpul fluviu izbucnit prin chei,

Pe care Heraclit l-a pus temei
Drept semn al Fugii ? Marmora ți-apare
Făr' s-o mai poți citi. Pe ea-i scris mare
Datarea, locul, epigraful ei.



Scanned with OKEN Scanner

Și ceilalți sînt visări din timp croite,
Nici ei nu-s bronz nici aur. Ca și tine,
Întreaga lume e-un Proteu tumult.

Ești umbră, intri-n Umbră, pasămite,
La cap de drum te-așteaptă ca pe-oricine.
Să te gîndești c-ai fi murit demult !

Această moarte latentă, am zice de factură eminesciană („Parc-am murit de mult...") este, în fond, o fază pregătitoare, o împăcare cu ideea morții, pe care poetul pare a o mai fi cunoscut, ca pe o firească trecere în suita altor metamorfoze.

În martie 1985, deci cam cu un an înaintea morții sale, reporterul Carlos Ulanovsky de la ziarul „Clarin" din Buenos Aires îi lua un interviu lui Jorge Luis Borges intitulat „Nu m-am aflat niciodată dincolo de bine și de rău". Printre altele, venind vorba despre vîrstă, Borges declară că îi e rușine de vîrsta sa și completează : „deși sînt conștient că se poate și mai rău. De pildă, mama a murit la 99 de ani, temîndu-se să nu împlinească o sută. Cînd a împlinit 95 de ani, ne-a adunat pe toți și ne-a spus : „Ce Dumnezeu, mi-a cam trecut vremea ! — Și dumneavoastră considerați acum la fel ? — Desigur e o prostie, dar se consideră că e bine să mori la 70 de ani. — Ce s-ar fi întîmplat dacă ați fi murit la 70 de ani ? — Măcar de-aș fi murit atunci ! — De ce ? — Pentru că, la vîrsta mea, viața nu este altceva decît o serie de repetiții. (—) — Vă simțiți singur ? — Da, pentru că, la 85 de ani, aproape nu mai ai contemporani, toți s-au retras cu prudență în cimitirul Recoleta."

Absența „contemporanilor" e la fel de chinuitoare ca și pentru Quevedo care discută cu-ăi răposați și se dedă în continuare studiului, dar Quevedo murise la vîrsta de numai 65 de ani, ceea ce e o vîrstă „rezonabilă", după afirmația lui Borges, încadrîndu-se în cei 70 de ani prestabiliți.

„Retragerea" din cimitirul Recoleta e ultima strategie întrevăzută de Borges, iar pînă la clipa finală, el și-a

diversificat așteptarea dictînd sau compunînd mental sonete — „sonete aeriene“, cum le numesc eu. Dar longevitatea lui spirituală abia începe.

Hispanistul și profesorul de literatură Willis Barnstone a reunit extrase din *Conversațiile* cu Borges într-o carte edificatoare asupra multor privințe și unde scriitorul argentinian declară, printre altele : „În vremea începuturilor, stilul meu era cam baroc. Încercam să semăn cu Sir Thomas Browne, cu Góngora, cu Lugones și cu atîția alții. Apoi am vrut să-l păcălesc pe cititor cu arhaisme și cu noutăți. Acum mă chinuiesc să fiu cît mai simplu. Ocolesc „cuvintele de dicționar“ cum spun englezii. Poate cel mai bun lucru pe care l-am scris e *Cartea de nisip,* unde nu cred să se fi strecurat vreo vorbă care să-l stingherească pe cititor, să-l facă să-ntîrzie. Totul e istorisit neted.“ Clasicitatea stilistică din ultima vreme a lui Borges rămîne însă impregnată de acel stil al barochismului juvenil. Întoarcerea către sonet e tot o impulsiune tinerească : „Sonetul e ușor de văzut de poet. N-are decît paisprezece rînduri pe care le cuprinzi dintr-o ochire. Pe cînd narația numără mai multe pagini. Găsesc că e mai simplu să scrii versuri decît proză.“

Probabil că de aceeași părere erau și Quevedo, și Góngora, celebrii săi antemergători, pentru ca să nu mai vorbim de profilicul poet Lope de Vega, autor a peste două milioane de versuri, dintre care numai cîteva sute de sonete. Același crez trebuie să-l fi avut însă și Boscan d'Almogaver, autor a numai 98 de sonete, precum și Garcilaso de la Vega, mort preatimpuriu (la 35 de ani), autor a și mai puține sonete, doar 38 (!), dar acești doi au avut meritul de a fi fost adevărații părinți adoptivi ai sonetului italian, creîndu-l în stil spaniol. Tuturor acestora le datorează, după cum Borges însuși mărturisește, anii săi de formație, barochismul incipient.

Elogiul, deși nemărturisit direct, ar fi incomplet dacă sonetistul octogenar nu l-ar fi adresat, deopotrivă, și „contemporanului“ său întru eternitate — Petrarca !

Adică tocmai *aceluia* care le-a oferit precursorilor premisele inițiale pentru instaurarea unui fulminant *El Siglo de Oro.*



Scanned with OKEN Scanner

Să-i dăm sonetului ce e al Sonetului !

Dar și lui Borges ceea ce este al lui Borges ! — se impune să continuăm parafraza dictonului respectiv. Căci, dacă îndemnul ultim al lui Quevedo către bucuriile studiului și învățăturii a pus parafa zelului uman cultivat asupra acelui frămîntat Secol de Aur, nu mai puțin s-a dăruit studiului și învățăturii neîncetate spiritul lui Borges, încă din pragul secolului nostru, al XX-lea, parcurgîndu-l și identificîndu-se lui pe aproape întreaga întindere temporală, ba, ceva mai mult, constituindu-se arhetipul omului modern și contemporan nouă, acel „om de bibliotecă", pe care l-aș numi, după tradiția nomenclaturală, *hommo bibliothecarensis,* fapt care ne îndrituiește să intitulăm, omagial și cuprinzător totdeodată, secolul nostru, al XX-lea, secolul explorărilor, călătoriilor și cercetărilor cosmice, secolul claustrului gnoseologic, caracterizîndu-l deplin — *Secolul lui Borges.* El celebrează *Noua Renaştere* și cuceririle minții umane.

Scanned with OKEN Scanner

SIR PHILIP SIDNEY - CAVALER
AL RENAȘTERII ENGLEZE

Scanned with OKEN Scanner

# SIR PHILIP SIDNEY
# CAVALER AL RENAȘTERII ENGLEZE

Sir Philip Sidney reprezintă una dintre cele mai distinse personalități ale literaturii și Renașterii engleze. Erudit și poliglot, practicînd diplomația cu deosebită pricepere și clarviziune, el este unul dintre cei mai stimați și apreciați exponenți ai epocii sale, atît pe plan intern, cît și european.

S-a născut în 30 noiembrie 1554 la Penhurst în Kent, domenii pe care tatăl său, William Sidney, le dobîndise de la regele Eduard al VI-lea, care îl și înnobilase cu titlul de cavaler după bătălia de la Flodden Field.

Philip Sidney își însușește educația la Shrewsbury School și Christ Church — Oxford, petrecînd un scurt timp și la Cambridge, îmbogățindu-și apoi studiile prin îndelungi călătorii la Paris, Frankfurt, Heidelberg, Viena și prin Ungaria, Italia, Polonia, Olanda, învățînd cu aplicativitate limbile de circulație europeană și tainele diplomației. Sufletul său înflăcărat îl va răpune însă la vîrsta de treizeci și doi de ani (1586) luptînd, împreună cu olandezii, împotriva spaniolilor.

Renașterea engleză, cu perioada ei înfloritoare în secolele XVI și XVII, cunoaște în personalitatea multiplă a lui Sir Philip Sidney nu numai pe ambasadorul, comandantul de oști, diplomatul și omul de stat care a fost,



Scanned with OKEN Scanner

dar și pe marele literat, deschizător de drumuri în limba și literatura engleză.

Relațiile sale și ale familiei sale îi permit o largă deschidere către problemele politice, în 1577 fiind trimis ca ambasador englez în Germania, unde principii germani îi pot aprecia maturitatea și destoinicia lui diplomatică. Atitudinea lui fermă și curajul imaculat al personalității sale se afirmă chiar împotriva reginei Elisabeta, opunîndu-se în mod categoric unuia dintre proiectele sale de căsătorie, intrînd pentru o perioadă în dizgrație.

Acest răstimp, petrecut pe domeniile surorii sale, e folosit pentru lucrările sale literare, scriind un roman pe teme pastorale, intitulat *Arcadia,* care va fi publicat abia în 1590.

Reconciliindu-se cu regina, va fi înnobilat în 1583 și se va avînta din nou în viața politică și militară, pînă la moartea lui, glorioasă dar pretimpurie.

Preocupările sale, de o extindere cu adevărat „renascentistă", făceau dintr-însul un om și o personalitate marcantă a epocii, tinzînd spre universalitate, arătîndu-și deopotrivă interesul către filozofie și disputele teologale, cum și către cuceririle științei. Prin relații personale și studii directe, el era la curent cu cel puțin două tipuri de hermetism, în primul rînd cu acela de tip ne-magic, profesat de Duplessis Mornay (căruia începuse să-i traducă în engleză lucrarea sa capitală *De la vérité de la religion chrétienne* — 1581), în al doilea rînd cu hermetismul reprezentat prin John Dee, care era un magician, dar de tip creștin și pe deasupra un autentic om de știință.

Distrugerea bibliotecilor mînăstirești bazate pe tradiții medievale reprezenta un adevărat dezastru spiritual pentru John Dee și faptul că încearcă să mai salveze cîte ceva din ele îi atrase suspiciunea și acuza de „practici diabolice" și-l implică drept un vechi simpatizant cu papalitatea.

Totuși, acest *mag rinascimental* se bucurase de favoarea reginei Elisabeta, căreia îi era și prim astrolog, deși nu-i acordase niciodată sinecura solicitată pentru studile sale, iar un grup de curtezani și intelectuali de elită, în fruntea cărora se afla Philip Sidney, îl alesese ca maestru de filosofie, audiindu-l frecvent.



Scanned with OKEN Scanner

Interesul pentru asemenea problematici teologale și filosofice nu se manifestase în cercurile oficiale bisericești și nici ale universității engleze, ci el se dezvoltase în anumite cercuri private, precum cel al lui Philip Sidney, care, de pildă, împreună cu John Dee studia *numărul în cele trei lumi*. Obtuzitatea clericală puritanistă renunțase total la vechile tradiții sapiențiale, mulțumindu-se cu lunga enumerare a perversităților trecutului papist și la justificarea rupturii proclamate de către coroana și religia engleză față de Roma.

Într-o asemenea atmosferă heteroclită și dezbinată are loc și venirea lui Giordano Bruno în Anglia, unde, după cum o va mărturisi el însuși, a fost mai bine primit de Sir Philip Sidney și cercul restrîns al acestuia, decît de „pedanții" din Oxford.

Este demn de reținut că în această perioadă anglicană (1583—85), Giordano Bruno (1548—1600) e foarte fecund, elaborează, la scurt interval de la unul la altul, nu mai puțin de șase dialoguri, în italiană și anume : *La cena de le ceneri* (Cina din Postul Mare) — întru apărarea ipotezei copernicane ; *De la Causa, Principo ed Uno* (Despre cauză, principiu și unitate) și *De l'Infinito universo e Mondi* (Despre infinit, univers și lumi) — acestea două constituind expunerea unei cosmogonii metafizice, bazată pe unitatea infinită a totului ; *Spaccio della Bestia Trionfante* (Alungarea bestiei triumfătoare) — o alegorie morală a purificării morale posibile ; *Cabala del cavallo Pegaseo* (Cabala calului Pegas) — o satiră împărtășită de către Nolan studiosului, credinciosului și cucernicului cititor, cu un adaos despre asinul kylenic ; *De gli eroici furori* (Despre eroicele avînturi).

Cu deosebire important este faptul că două dintre aceste lucrări și anume *Spaccio della Bestia Trionfante* și *De gli eroici furori* sînt dedicate lui Philip Sidney.

În ediția originală (Paris—1585), *De gli eroici furori* marchează în subtitlu : „Al molto illustre et eccellente Cavalliero, Signor Phillippo Sidneo". Această lucrare este un comentariu *in extenso* al unui grup de sonete, în parte chiar compuse de Bruno însuși, altele aparținînd lui Tansillo, pe teme petrarchiste. În dedicația către Sidney, Bruno explică un punct de vedere propriu și



Scanned with OKEN Scanner

anume că petrarchismul său nu aparține filonului comun, care înfățișează iubirea pentru o femeie, ci este de o specie superioară și exprimă partea intelectuală a sufletului. El nu se arată potrivnic acelor „amori volgari", recomandabile în cazurile potrivite, dar atenționează asupra acelor „eroici amori", în spiritul acelui comentar la *Banchetul* lui Platon *(În Convivium „de Amore")* datorat lui Masilio Ficino și care apăruse, în 1544, cu versiunea italiană a lui Ercole Barbarassa.

Teoria despre cele două Venere, sau despre cei doi Cupido, unul superior și altul inferior, trebuie să-l fi interesat în deosebi pe junele nobil Philip Sidney, pe de o parte în legătură cu dragostea lui nefericită față de Penelope Essex, devenită Rich, pe de altă parte pentru că regina este prezentată ca „acea unică Diană" iar dedicația spre sir Philip Sidney, șeful poeților elisabetani, păstrează aluziile la cultul cavaleresc al reginei. Dealtfel Bruno, mărturisind o nețărmurită admirație pentru regina Elisabeta și pentru înțelepții ei consilieri, o numește *diva* (în *Della causa...*), amplificînd elogiul (în *La Cena de la ceneri*) prin asimilarea ambelor motivuri inspiratorii : imperialismul mistic și cultul adresat reginei fecioare, atribuindu-i simbolic numele de „*Astraea*", fecioara epocii de aur (Frances A. Yates : „Giordano Bruno and the Hermetic Tradition" — 1964 și „Queen Elisabeth as Astraea" — 1947). Se mai folosește și apelativul „*Amfitrite*" considerînd-o pe Elisabeta drept *suverana* universală *(Totul-Unul)*, sub conceptul de divinitate, ca un ocean din care izvorăsc ideile, legînd *De gli eroici furori* de cultul elisabetan.

În accepția romanilor și folosită de Ovidiu ca atare, *Astraea* personifica zeița Justiției, iar în „Pharsalia" lui Lucan ea apare drept semnul zodiacal al Fecioarei (Virgo).

În lumina acelor legături trainice de prietenie și idei împărtășite în comun, tot Giordano Bruno, în lucrările sale : *Articuli adversus mathematicos* și *De triplici minimo*, folosea conceptul de „stella" ca semnificant al amorului *(amoris figura)*.

Considerînd că atît grecescul *astér* cît și latinescul *stella* provin din aceeași rădăcină indoeuropeană (în

sanscrită *stăr),* toate aceste analogii și etimologii, vînturate într-un joc al numerelor și semnificațiilor combinatorii de către Giordano Bruno, probabil că l-au contaminat și pe Philip Sidney, chiar în alegerea titlului pentru opera sa lirică *Astrophel and Stella* (în care observăm că *Astrophel,* prin anagramă, devine egal cu *proSthela).*

Plecarea ambasadorului francez din Londra, Michel de Castelnau de Mauvissière, căruia Bruno îi dedicase unele din lucrările sale, ca un gentilom și secretar ce fusese pe lîngă acesta, hotărăște și întoarcerea lui în Europa. Adevărata și copleșitoarea influență a vizitei sale îndelungi (doi ani) făcută în Anglia reprezintă, de acum, un capitol special în studiul istoricilor, iar literatura engleză, prin contactul nemijlocit dintre Giordano Bruno și Philip Sidney, marchează o primă bornă temeinică a Umanismului și Renașterii.

Și dacă anteriorii umaniști ca John Colet (1466—1519), William Grocyn (1469—1519) sau Richard Fox (1448—1528) își completau studiile în Italia, risipind sentimentul de izolare al insulei britanice, apariția lui Giordano Bruno chiar la Londra, ca emisar al noii culturi europene, este bine venită, după cum și incidența prietenească prilejuită de Philip Sidney, căruia, în *Izgonirea bestiei triumfătoare* i se adresa astfel : „nu știu ce fel de om aș fi, nobile domn, dacă nu v-aș stima inteligența, nu v-aș onora deprinderile, nu v-aș slăvi meritele cu care, în măsura ce timpul v-a îngăduit-o, v-ați dezvăluit mie, de la bun început, de îndată ce am ajuns în insula Britanică".

Într-adevăr, firea luminoasă și sinceră a lui Philip Sidney, și-a atras multe prietenii trainice, printre care și pe aceea a lui Edmund Spenser (1552—1599), pe care-l cunoscuse și-l agrease încă din timpul studiilor sale de la Cambridge, ajutîndu-l în realizarea personalității sale. Publicînd în 1579 *The Shepheardes Calendar* (Calendarul păstorului) alcătuit din 12 egloge precum și satira *Mother Hubberd's Tale* (Povestea cumătrii Hubberd), Spenser le dedică afectuos lui Sidney. Amintirea spiritului său generos și binevoitor stăruie în mintea lui Spenser perpetuu, și în 1595 acesta publică o elegie pregnantă, care cîntă viața și moartea lui Sidney, intitulată evocator *Astrophel.*



Scanned with OKEN Scanner

Din nefericire, sufletul pur și înflăcărat al lui Sir Philip Sidney s-a stins mult prea repede, la numai un an după plecarea lui Giordano Bruno din Anglia, dar, în ciuda faptului că diversitatea preocupărilor sale îi cerea o mare energie și risipă de timp, precum și în ciuda faptului că a trăit atît de puțin, opera sa literară păstrează amprenta unei forțe plurivalente, capabilă de a-și desfășura cuprinzătoare și variate perspective, dezvoltîndu-se amplitudinea unui geniu embrionar, cu mărturii creatoare deapururi viabile.

*

*  *

Cercetînd opera integrală a lui sir Philip Sidney, vom găsi indicațiile unei construcții de amploare monumentală, cu deschidere către vastele spații ale viitoarei literaturi engleze.

Eseul său *The Defence of Poetry* (Întru apărarea poeziei) constituie prima operă critică literară în limba engleză, scrisă drept răspuns la pamfletul *The School of Abuse* (Școala abuzului) al puritanului Stephen Gosson, care își propunea să atace „poeții, cîntăreții, bufonii și alte asemenea omizi ale regatului". Eseul lui Sidney este scris într-un stil de mare orator, după clasicele tipare ale retoricei, spiritual și atrăgător, răspunzînd cu eleganță și umor atacului lui Gosson, fără ca măcar să-i pomenească numele.

Este cunoscută, de asemenea, popularitatea covîrșitoare în epocă a poemului său pastoral *The Countess of Pembroke's Arcadia* (Arcadia contesei Pembroke) scris cam pe la 1580 și a cărui valoare și spiritualitate au fost apreciate de Shakespeare și John Milton.

Sidney a mai scris și unele lucrări de o importanță mai mică, realizînd, printre altele, o traducere parțială în versuri a *Psalmilor*, precum și piesa distractivă *The Lady of May* (Doamna lunii mai) jucată în fața reginei, piesă care se pare că i-a sugerat lui Shakespeare personajul Holofernes din „Zadarnicele chinuri ale dragostei". Dar, printre operele capitale datorate lui Sidney, de bună seamă cea mai reprezentativă și durabilă în planul



Scanned with OKEN Scanner

universal este *Astrophel și Stella*, capodoperă scrisă înainte de a împlini treizeci de ani și care este prima culegere elisabetană de sonete (110) cuprinzînd și 11 cîntece, lucrare ce va exercita o mare influență asupra poeziei și poeților care-i urmează, fapt pentru care Sidney va fi intitulat drept „Petrarca al Angliei".

Într-adevăr, după el, Shakespeare însuși, renascentiștii și mai apoi așa numiții poeți „metafizici" din secolul al XVII-lea au preluat subtilitățile și rafinamentele stilistice, precum și strălucitoarele procedee în vitalizarea limbii literare, cercetînd îndemnurile și modelele studiate și practicate de impetuosul Sidney, pe care le importă din Italia, miruindu-le, însă, cu iradiantul său geniu.

După călătoriile sale în Europa, efectuate pînă la vîrsta de douăzeci și unu de ani, Sidney vizitează Irlanda, unde tatăl său era în strînse relații de prietenie cu lordul Essex, aceștia nădăjduind încheierea unei căsătorii între Penelope, fiica lui Essex și Philip.

Dar Sidney nu dă curs acestor binevoitoare intenții și, spre nenorocul lui, pedepsit de capriciile lui Cupidon, el se îndrăgostește de Penelope abia după ce aceasta fusese căsătorită, contrar voinței sale, cu lordul Rich, nume asupra căruia poetul va stărui prin jocuri de cuvinte nelipsite de sarcasm și amărăciune.

Thomas Nashe, în prefața la prima ediție, definește *Astrophel și Stella* drept „o tragicomedie de dragoste... jucată sub clar de lună... cu un conflict care izbucnește din pricina castității ; prologul este speranță ; epilogul este desperarea".

Ținînd seama de faptul că nimic din operele sale nu a fost publicat în timpul vieții poetului, ci abia mai tîrziu și îndeosebi sub supravegherea surorii sale — Contese Pembroke — există discuții și opinii diferite asupra ordonării sonetelor și cîntecelor respective, dar ele se constituie într-un veritabil cancionier petrarchist, fiind un fel de jurnal de bord al îndrăgostitului Sidney, un fel de roman epistolar cu sonete aeriene, neexpediate, a căror decență și grație intimă le apără de pîngărirea publică a contemporanilor săi, transmițînd, în schimb, mesajul lor de neuitat eternității.



Scanned with OKEN Scanner

Pentru lectorul avizat de azi, ca și pentru unii critici mai incisivi de pînă acum, apar în evidență unele contraste și inegalități de tonalitate între cele dintîi sonete ale acestei opere și caracterul impresionant de profund, covîrșitor, al celor din urmă, de asemenea alegoriile obsesive, dar convenționale, asupra ochilor și unor amănunte anatomice din portretul Stellei, opozabile unor frazări profund patetice și atitudini colocviale, cu disonanțe deliberate, dar toată această țesătură de concettisme și impulsuri nedisimulate, de ficțiune și trăire autentică intensă, dialogul surd și persuasiv cu apariția fantomatică a unei iubiri zădărnicite, nu fac altceva decît să certifice tonusul creator al marelui poet, consemnînd nu numai o grandioasă operă literară, dar și un suflu vital greu de comparat, pe cît de aticist, pe atît de modern.

Pentru poetul și sportivul de azi, o plăcută surpriză o constituie sublimarea sentimentului iubirii în întrecerile sportive, sonetistul dovedindu-se și un brav competitiv în echitație și turnir.

Este convingătoare, cu prisosință, în acest sens, realitatea experienței proprii și varietatea stărilor de spirit de care este capabil Sidney, iar sentimentele aprige și dubitative, care-l înlănțuie ades cu amărăciune, comunică esența vieții și autenticitatea trăirii, dincolo de patosul romantic sau de efectele ludice.

Se pot deosebi în acest mare ciclu de sonete cîteva conflicte enarmonice, sesizate, dealtfel, de critică și anume : disputa sfîșietoare dintre rațiune și pasiune, pe cele mai înalte culmi simbolice, în sufletul lui Astrophel, punînd în cumpănă virtutea spirituală și iubirea pătimașă ; apoi, lupta presupusă și proiectată de Astrophel în sufletul și inima Stellei, dintre iubirea nimbată de mărturisire totală și castitatea reticentă ; în fine, conflictul propriu zis, anecdotica laică și consecințele dramatice ale sale, opozabilitatea ireductibilă a celor doi eroi lirici, care va duce la înfrîngerea îndrăgostitului.

Și dacă sonetul final, CX, se încheie cu distihul astfel tradus : *„Adio lume ! Binele-l văd bine : „Iubire-n veci păstrează-ți viața-n mine !“* primul vers din primul sonet sună astfel : *„Iubind temeinic, m-oi preface-n vers“*,



Scanned with OKEN Scanner

amintindu-ne, parcă, de acel cuprinzător vers al poetului nostru Labiș : *„Eu nu mai sînt, e-un cîntec tot ce sînt“*.

Trecerea în mit și legendă e presimțită cu impresionantă ritualitate de către toți poeții de geniu, iar una din muncile și strădaniile lor cele mai pregnante este desprinderea din capcana epigonismului, în momentul maturității, luptă pe care însuși Sidney o mărturisește, iar noi vedem că a cîștigat-o, cu binemeritați lauri de originalitate și strălucire, Petrarchizînd, pentru început, nu uită, asemeni creatorilor Pleiadei, să se detașeze de influențe, aducînd nu numai limbii literare a patriei sale un incomparabil aport, dar și Poeziei, în esența sa universală, pe care a apărat-o vehement cu propriu-i spirit și propria-i inimă ardentă de autentic cavaler, pentru aceasta înscriindu-și pe drapelul emblematc sfatul cu care Muza lui îl îmbie : *„Smintite, moaie-n inimă și scrie !“*

*

Oprindu-ne mai îndeosebi asupra suitei de sonete *Astrophel și Stella,* prima de acest fel în Anglia, care inaugurează poveștile de dragoste celebrate prin sonet, vom prezenta în transpunerea noastră poemele cele mai sugestive, însoțite, după modelul tipic renascentist, de comentarii și intervenții adecvate. Respectînd ordinea stabilită în versiunea definitivă (prima apăruse, neautorizat, în 1591) pe care o certifică și o supraveghează la apariția ei, olaltă cu celelalte lucrări de bază tipărite în 1598, însăși sora poetului, vom începe deci, cu mesajul primului sonet (I) :

Iubind temeinic, m-oi preface-n vers,
Să-și afle-un farmec draga-ntr-al meu dor —
Citind cu drag, citindu-i un revers
La tot ce-ndur — balsam îndurător !

Tristețea-mi zugrăvii în chip divers,
Sortînd expresii, har născocitor,



Scanned with OKEN Scanner

Scornii printr-alte pagini proaspăt viers,
Ploi rodnice-ntr-al arșiței cuptor !

Dar calpe vorbe-alung Invenția,
Ce-i prunc al Firii, studiul sterp o curmă :
Simt pași străini umblînd pe calea mea !

Cînd, burdușit cu vorbele-mi din urmă,
Îmi dau un pinten, Muza mea mă-mbie :
Smintite, moaie-n inimă și scrie !

În sonetul acesta se face expunerea de motive a poeziei proprii, odată cu concluzionarea fermă în sprijinul autenticității și originalității Poetului, avînd de subliniat și decupat trei idei importante, sintetizate în tot atîtea versuri, numerotate în ordinea structurii : 1, 11 și 14 :

1 — *Iubind temeinic, m-oi preface-n vers*
11 — *Simt pași străini umblînd pe calea mea*
14 — *Smintite, moaie-n inimă și scrie !*

Primul vers certifică însușirea voluntară a principiilor neoplatonismului italian, considerînd iubirea drept factorul determinant al tuturor însușirilor umane și fericirii absolute, dar ceea ce particularizează pe Sidney față de ceilalți poeți renascentiști este dorința lui simbolică de a deveni, prin farmecul Iubirii, însuși eroul ecesteia, cîntecul ei de slavă, ceea ce dă noblețe cuvîntului, prin imn și odă — *Versul !*

Această metamorfozare a poetului în propria lui emanație spirituală, expiația lui printr-o abstracțiune ce tinde să fie o *instrumentație* celestă hăruită cu sonul armonios al iubirii univesale, nu face decît să reitereze aspirația umană către sorgintea divină, recunoscută Poeziei chiar de către Platon.



Scanned with OKEN Scanner

Aceste implicații și influențe conceptuale sînt condiționate de către Sidney printr-o doleanță majoră, proprie ardenței și consumpției poetice, sinonimă cu însuși fenomenul transfigurat al Creației, acel *Increat* cumulator de expiație și geneză, fenomen miraculos ce determină funcționalitatea metaforei în limbajul estetic și farmecul Mitului în lumea ideilor. La această idee se mai adaugă elogiul cititorului și al cititului ca atare.

Pentru versul numerotat 11, se cuvine să precizăm intenția poetului de a-și urma, totuși, propria cale, pe care însă el simte și „pași străini", ceea ce ar însemna unele influențe *trecătoare*; în nici-un caz el nu declară că pașii săi ar umbla pe „căile" altora.

Poetul mărturisește, dealtfel, în cuprinsul celui de al doilea catren, studiile prealabile creației proprii, prin aprofundarea textelor și subiectelor tratate artistic de către alți autori, greci, latini ori renascentiști, el și-a zugrăvit tristețea în diverse chipuri, alegînd expresii potrivite și căutînd versuri proaspete prin paginile altora, controlînd temperaturile înalte ale cuptorului solar și cercetînd ploile rodnice. Continuarea la infinit a studiului devine, însă, stearpă, iar vorbele altora sufocă imaginația și invenția proprie, ceea ce îl hotărăște pe Poet către propria sa emisie, vocea proprie, detașîndu-se, spre a-și urma calea.

Philip Sidney nu renegă, de fapt, înrîuririle antemergătorilor săi, nici folosirea modelelor și a exercițiilor de stil, care sînt necesare în orice artă pentru anii de ucenicie, dar el respinge, cu justă temere, tentația manierismului devotat și a imitației servile. Revin memoriei eminescienele versuri acuzatoare: „Iară noi? noi epigonii?... Simțiri reci, harfe zdrobite / Mici de zile, mari de patimi"... precum și demascarea pseudocreației, uscată și stearpă, de care se temea și Sidney: „Voi credeați în scrisul vostru, noi nu credem în nimic".

Problema ridicată aici este aceea a epigonismului devorator și a studiului neînsoțit de trăire proprie, nefiltrat printr-o originalitate eliberată de influențe majore — idee exprimată concis în ultimul vers al acestui Sonet-Program; „Smintite, moaie-n inimă și scrie! Dar și aici, prin fatalitatea mimesisului, va fi prezentă im-

petuozitatea lui Giordano Bruno din *De gli eroici furori*, amintindu-ne sonetul care începe astfel : *In luogo e forma di Parnaso ho'l core* „În inimă renaște-ntreg Parnasul").

Sidney continuă intima dezbatere — monologul creației — și într-alte sonete din ciclul de față (III, VI și XV, insistînd asupra diversității modelelor literare și etalînd Frumusețea și Iubirea prin chipul Stellei.) Iată sonetul numerotat III :

Invoace-și finul spirit Muze, nouă,
Cu măști de glorii poarte-al faimei laur
Pindarici mimi frazînd o limbă nouă,
Smălțînd cu flori, dțium, gîndiri de aur :

Or las' cu nimburi gloria să-i plouă,
Pe teme vechi, tropi noi cînd ei instaur,
Cu comparări bizare, pe din două,
Din Indii, Africi — ierburi și balauri !

Eu, drept alean, vreau Muza mea, știință :
Expresii, teme-mi cresc îndeaproape
Și bietu-mi spirit glorii nu-mprumută ;

Cum, deci ? — Pe chipul Stellei iată-ncape
Frum'sețea și Iubirea : ce fac eu ?
Ce-i scris în Fire, copiez — mereu !

Diversitatea poetică este invocată prin patronajul celor nouă Muze, care oferă masca gloriei și faima laurului multor poeți. Vorbind de laur, ne gîndim desigur la Petrarca, dar, tot în primul catren, sînt numiți și acei „mimi pindarici" care „frazînd o limbă nouă" zmălțuiesc „gîndirile de aur" ale antichității. Înainte de Horațiu și Petrarca, influența lui Pindar, instauratorul odei și imnului olimpic, a fost copleșitoare. Reanimarea acelui gen, eroic și retoric deopotrivă, în împrejurări ocazionale,



Scanned with OKEN Scanner

spre glorificarea unor succese militare, politice sau pur și simplu ocazionale, în festivități encomiastice, a fost încercată de către Ronșard, prin versuri închinate lui Henric al II-lea, Margaretei de Navarra și cadinalului de Burbon, fiind chiar supranumit „pindarul galic". Entuziasmul lor afectat și caracterul lor strict „pindaric" în sensul de literatură „comandată", n-a stîrnit înclinațiile majore ale urmașilor lirici, nici n-a creat vreun curent sau vreo școală specializată în acest sens. Poate că spiritul cavaleresc al lui Sidney, căpătînd prin tradiția familie sale vocație de comandant militar, ar fi putut fi atras către acest gen spectacular, pe care însă el nu-l abordă, rămînînd fidel intimului său imn — Stella.

Catrenul al doilea se referă la exotismul și bizareria stilistică a altora („Pe teme vechi, tropi noi cînd ei instaur"), exploatînd atît forma nouă cît și vechea tematică, într-o înfățișare inedită și fabuloasă („Din Indii, Africi — ierburi și balauri"), ceea ce indică, de fapt, formularea barocului.

Îndepărtîndu-se atît de petrarchiști, cît și de cei care, maimuțărind stilul pindaric, construiesc o retorică nouă, artificioasă și îngreunată artisticește prin premize exterioare, criticînd cu blajinătate și pe cei care, practicînd o poezie exotică, își aleg subiectele îndepărtate de propria lor simțire, teama de a copia din creațiile Naturii și către Muza lui, Iubita lui, ce reprezintă propriul simț și propria-i trăire — Stella.

Este demn de subliniat încă odată versul numerotat 6 („Pe teme vechi, tropi noi cînd ei instaur") afirmînd inovația formală excesivă în Renaștere olaltă cu tematica imanentă impusă, față de altă formulă modernă care solicită statornicia și trăinicia versurilor antice consacrate, inovația manifestîndu-se în planul Invenției și al diversității tematice / „Cu proaspătă gîndire durați antice versuri !" („Sur des nouvelles pensée, faisons des vers antique !" — André Chénier), ceea ce, combătînd formula sidneyană, înseamnă întoarcerea la clasicitate.

Vorbind de măștile și manierele poeticești, sarcasmul blajin al lui Sidney se îndepărtează și ele, căutîndu-și expresie proprie, după cum afirmă în sonetul VI :

Spun unii-amanți, cînd muzele-și distrează,
Cum nasc speranțe-n temeri, ori ispite,
De-un junghi ceresc, de-o moarte ce-nviază
Răni dragi, furtuni cu fast, focuri pietrite !

Pe Jupiter vreunu-l celebrează,
Cu tauri tandri, lebezi poleite ;
Doinind din trișcă altu-n tîrlă-și lasă
Regescul sînge tainic să-i palpite !

Din dor, nasc unii stilul cel mai dulce
Scurg tuș din lacrimi, din cuvînt — suspine,
Pălesc hîrtia, pana junghiu-și duce !...

Pot spune, or simți cît ei, vezi bine,
Dar masca mea mi-o port pe chip, firesc,
Cu-al vocii tremur : Stella — o iubesc !

În primul catren sînt înmagazinate antiteze, într-o formulă tipică a dialecticii renascentiste ilustrată cu atracția contrariilor și se enumeră o serie de oximoroane consacrate (speranțe temătoare, junghi ceresc, moarte vie, răni îndrăgite, furtuni fastuoase, focuri împietrite), caracterizînd maniera petrarchistă.

În al doilea catren sînt menționați cei care celebrează poezia mitologică, precum și cei care, deși de baștină regească, preferă poezia bucolică. Terțina primă sfichiuie procedeul manierist al creației unora care „Scurg tuș din lacrimi, din cuvînt — suspine, / Pălesc hîrtia, pana junghiu-și duce !“...

Combătînd manieriștii artificioși, singura „mască“ pe care o acceptă și o poartă Sidney este numai aceea a „firescului“, cu vocea lui proprie, tremurătoare, în fața iubirii, fără afectare, în consensul naturaleții.

Atitudinea dominatoare față de influențele inerente începuturilor sale lirice este și mai evidentă, cu implicații critice și teoretizante de amploare, printr-un sar-

casm fără echivoc și o linie de conduită literară ferm trasată, mai cu seamă în sonetul programatic numerotat XV :

Tu, cel ce-aștepți la șopotit izvor,
Ce, din Parnas-bătrînul, curge-n spații,
Și orice floare-amară, fără grații,
La poezia ta o legi, cu spor,

Tu, care folosești aliterații,
În rimele-ți cu tropi clămpănitori,
Ori duhul lui Petrarca-l re-nviori
Cu noi suspine-n englezești pulsații,

Tu iei un drum greșit : orice-ajutor
Distainã vidul tău interior —
Cu timpul, tot ce-i furt, dai la iveală ;

Pentru Iubire, doar, și-a ta-ncropeală,
De-aspiri la sînul Faimei, mai întîi,
Privind la Stella-ncepe să compui !

Primul catren se adresează poeților de sorginte antică, adepți ai unei poezii clare, ca undele Castaliei ce izvorăsc la poalele Parnasului, în vreme ce al doilea catren atenționează pe poeții formelor versatile care vor să încetățenească întocmai duhul lui Petrarca în „englezești pulsații", de fiecare dată considerînd că drumul este greșit și constituie un rapt spiritual care, mai curînd sau mai tîrziu iese la iveală. Aspirația către Faimă este legată, pentru Sidney, de fixația către egida *Stellei,*

Modelul petrarchist, cu veneratia *Laurei,* e un reverber al oglinzilor paralele, contaminat de la dragostea lui Dante pentru *Beatrice* și reiterîndu-și ecouri afective prin Du Bellay — *Olive,* Ronsard — *Casandra, Maria* și *Elene* (cu „Amorurile" respective), Maurice



Scanned with OKEN Scanner

Scève — *Délie*, Pontus De Tyard — *Pasithea*, Jean-Antonie De Baïf — *Meline* și *Francine*, mai apoi Desportes — *Diana* și *Ipolita*, toate aceste „amoruri" fiind celebrate prin cicluri de sonete, așa cum urmează exemplul și Sidney prin „Astrophel și Stella" iar mai apoi Shakespeare, prin cele două cicluri de sonete ale sale, din care ultimul ciclu e închinat unei anonime „doamne brune".

Curios apare faptul că mai toți poeții afectați de această grandioasă manieră europeană își reneagă „petrarchismul" vădit, detașîndu-se hotărît și declarat de vechea lor școală, într-un evident efort de a-și consfinți originalitatea.

Protestul „contra petrarchiștilor" îl înflăcărase și pe Du Bellay, la 1533, prin stanțele adresate „Unei Doamne", din care vom cita o strofă de sinteză, unde, pe lîngă elogiul poeziei antice și revendicarea sonetului către sorgintea franceză, se ironizează, cam nedelicat, creația clasicului predecesor: „Strămoșii-n arta asta migăleau, / Dar vorba nu-n Petrarca-și ciuguleau: / Ei, Doamnei lor grăiau deschis, pe șleau, / Și nu cu înțelesuri: / Cum se făcu Amorul doct și cult, / El, ce franțuz fusese mai demult, / Ajunse-un ipocrit mieros, adult, / Toscan deprins cu dresuri" (trad. R. Vulpescu).

Dealtfel, refuzînd moda excesivă, conformismul convențiilor lirice și mimesisul decalchiat, deși păstrînd forma sonetului și aparatajul secvențial, Philip Sidney le opune sinceritatea simțămintelor sale proprii, insuflînd ceva mai mult decît „reînviorarea duhului lui Petrarca" în limba engleză, atitudinea sa fățișă din catrenul al doilea (aparținînd acestui sonet XV), fiind foarte apropiată și împărtășită de urmașul său Shakespeare în sonetul său LXXVI: „De ce mi-e versul văduv de tertipuri / Lipsit de tropi ciudați, de-ntorsături? / Spre cei ce-l înfloresc în fel și chipuri, / De ce nu trag și eu cu ochii-n jur?" (trad. I. Frunzetti).

Distihul final ce sigilează acest sonet shakespearian e următorul (de data asta, în traducerea mai accentuată a lui T. Boșca): „Cum soarele-i și vechi și nou pe cer, / Iubirea spune ce s-a spus și ieri". În traducerea lui N. Chirică, același distih sună astfel: „Cum re-

învie soarele apus / Și dragostea mea spune ce s-a spus !“ De fapt, atît versul original, cît și traducerile lui, nu sînt decît ecoul direct al unui verset din Eclesiast : „Soarele răsare și soarele apune ; și grăbindu-se la locul său, răsare tot de acolo“ (1,5), după cum, tot Eclesiastul va grăi și mai răspicat : „Toate cele ce au fost, iarăși vor fi, și acele ce s-au făcut, iarăși se vor face ; da, nimic nu este nou sub soare“ (1,9). Însuși regretatul nostru profesor George Călinescu obișnuia să citeze adesea la cursuri ultimul verset, cu aplicativitate în domeniul operei literare : „Nimic nou sub soarele literaturii !“...

Atrași de farmecul caleidoscopic al literaturii comparate, (pe care am deprins-o în anii studenției de la distinșii noștri profesori Tudor Vianu și George Călinescu), pentru a ilustra monumentala personalitate a lui Philip Sidney în literatura engleză, situarea lui ca un veritabil Ianus în porțile Renașterii britanice, dorind să ilustrăm nu numai influențele acceptate de el dar și pe cele transmise din partea lui herezilor săi lirici, vom proceda la o fructuoasă apropiere și confruntare a două dintre cele mai interesante sonete din cancionierele celor doi mari poeți și anume : sonetul numerotat VII la Philip Sidney, împreună cu sonetul lui Shakespeare numerotat 127 :

VII (Sidney)

Ai Stellei ochi, — cap'dopera Naturii, —
Văliră-n brun sorita ei dogoare —
Cadrată-n brun, ca-n meșterii picturii,
C-un luciu-ales, de umbră și culoare ?

Or născocit-a sumbrele-i velurii,
Spre-a înrobi priviri pironitoare ?
Or, nefiind prinși în vălu-i sumbru, nurii,
Pîn' să te-ncînți, orbești de-atîta soare !

Și-arată Ea miracolul, integrul,
Drapîndu-i chiar în negru frumusețea,
Deși contrariul Frumuseții-i negrul ?

Oricum ar fi, Iubirea-și poartă-alteța,
Cinstind, aici, cu sumbrul ei lințoliu,
Pe-acei ce sînger pentru ea-n crunt doliu !

## 127 (Shakespeare)

Cîndva, bălai nu însemna chip oacheș,
Ba chiar, frumos find, nu-i ziceau p-anume ;
Dar, azi, frum'sețea naște-un balaoacheș.
Blestem bastard hulind frum'sețea-n lume :

Cînd te-miri-cine-al Firii har l-înhață
Cu-al Artei nard sulemenind urîtul,
Nici nume, nici altar n-ai, tu, Frumșață,
Rușinea terfelindu-ți traiul, slutul !

Ca pana coarbă-s ochii dragei mele,
Cernutul chip i-i asemănător
Cu cei ce n-au frum'seți, nici dor de ele,
Jignind Natura-n măscăreala lor :

Căci ei jelesc, cum i-ar pîndi năpasta,
Strigînd pre legea lor : Frum'sețea-i asta !

Deși aveam la îndemînă cîteva traduceri versificate în românește cu sonetele lui Shakespeare, am preferat efortul transpunerii proprii și pentru sonetul 127, prevalîndu-mă de versiunea neversificată „adnotată la 28 din sonetele lui W. Sh." din lucrarea „Doamna brună din sonete" *(The Dark Lady of the Sonnets)*, datorată re-



Scanned with OKEN Scanner

gretatului cercetător anglist Andrei Ion Deleanu, care se poate spune că despică firul în patru spre elucidarea celor mai fine sensuri și semnificații din textul shakespeareian. Tot prin intermediul său, avem audiență la comentatorii englezi Samuel Butler, Steevens și T. W. Baldwin, aflînd-o pe Rosalia lui Berowne (personagii din piesa : *Zadarnicele chinuri ale iubirii)* ca fiind identică oacheșei amante din *Sonete,* grăindu-se despre ea : „Nu-i chip frumos cel chip ce nu e oacheș tot. / De-i fața Doamnei mele impodobită-n negru, / E că jelește fardul și-uzurpatorul păr / Ce-adoratorii-ncîntă cu măsluit aspect ; / De-aceea-i ea născută : brunul frumos să-l facă. / Înfățișarea ei răstoarnă moda zilei. / Sîngele pur al Firii e-acum sulemeneala / Și-mbujorarea, de dispreț fugind, / Își dă pe chip cu negru“...

Sulemenala și compunerea măștilor de frumusețe e o preocupare vrăjitorească din antichitate, dexteritate ce o vom găsi cîntată în ovidiana *Ars amandi,* dar, dintre sonetiști, cel dintîi o înfățișează Cecco Angiolieri în realistele versuri din sonetul LXXII : „Cînd doamna mea, în zori, din pat se scoală / Și pînă încă fardul nu și-l drege, / Nu-i vas pe lume-n călăfătuială / Ce, lîngă ea, n-ar fi superb în lege ! / / Cît încă fața de frum'sețe goală / Și pîn' ce-apoi cernînd prin filtre-alege / Plumb, alaun, ghips-pudră, vătuceală : / Pe dracu parcă-l cheamă-n șomoiege ! / / Și-și dă-ntr-atît cu suliman și iască / De n-ar fi om, văzînd-o-ntr-acea clipă, / Ca din senin, lulea, să n-o-ndrăgească !“

Sarcastizînd „frumusețile“ nevestei sale, deasemenea Francesco Berni atacase în sonetele lui aceeași temă.

Confruntarea celor două sonete (VII—127, de Sidney-Shakespeare) este menită aici de a reitera magnetismul socratic și filonul mimesisului într-o ordine lirică, bizuită cînd pe consensuri, cînd pe nonconformisme, ca în alternativa frumuseții cu poli preferențiali : blond sau brun.

Cam în același timp cu Sidney, Estienne Jodelle cînta în Franța farmecul Meduzei revărsat în pletele negre ale iubitei : „Ces cheveux noir dignes d'une Méduse“ (1575), pentru ca mult mai tîrziu (1841) Baudelaire să consacre gustul modern al exotismului, dedicînd doam-



Scanned with OKEN Scanner

nei Autard de Bragard, din insula Mauriţiu, sonetul *A une dame créole),* din care citãm, în traducerea lui Ion Pilat, ultima terţinã : „Ai face ca, în tainã de tînărã umbrire, / Sonete sã-ncolţeascã în inimi de poeţi, / Ce s-ar tîrî ca negrii, robiţi de-a ta privire". În ceea ce-l priveşte pe Shakespeare, chiar dacã el se lãuda cã nu trage cu pleoapa-n jur (vezi sonetul pomenit LXXVI), atracţia ochilor Doamnei Brune (Sonetele 130 şi 132) aminteşte maniera sidneyanã cu certitudine.

Idealul frumuseţii feminine, consacrat prin intermediul şcolii siciliene, este transmis prin poezia minnesengerilor şi trubadurilor şi stanţat de sonetul lui Giacomo da Lentino drept „Madona cu pãr blond, senină faţă" *(donna ch'ha blonda testa a claro viso)* încã de la începuturile Renaşterii italiene (sec. XIII), ceea ce face ca Philip Sidney sã fie trecut, datoritã sonetului numerotat VII şi al altora, în rîndul nonconformiştilor.

Şi pentru cã amintirãm de magnetismul socratic (cel al mimesisului) suprapus peste cel al iubirii, ca fenomen covînşitor al epocii renascentiste, vom transpune aici sonetul lui Sidney numerotat IX :

Al Stellei chip — Virtute, o, regină ! —
Te poartă-n sine, ca-n palatul Firii,
Cu fruntea de alabastrul pur, senină,
Şi-un nimb ceresc dă roată-nchipuirii !

Pe uşa unde-arar răsai, divină,
E-un lacăt greu, perlat, cu dulci porfirii,
Portaluri scumpe-obrajii-ţi de lumină
Roz-dalbe marmori dăruie privirii !

Ferestre-aţinţi, c-un ochi dumnezeesc,
Dar nu-i prea demn nimic, să prindă-n chingă
Cu haru-acelor flăcări ce-n jur cresc !



Scanned with OKEN Scanner

Magnetice-s, ating fără s-atingă !
Din mina Frumuseții te-a extras
Chiar Cupidon — mă simt de ele-atras !

Despre magnetism paralel cu forța iubirii, vorbește și Pier della Vigna (1190—1249) în cunoscutul său sonet : *Pero ch'amore no se po vedere* („Deoarece iubirea nu se poate vedea") din care citățm terținele : „Printr-o virtute care nu se vede / Magnetul din adînc atrăgătorul / Supune fierul cu putere multă. // E faptul care mă îndeamnă-a crede / Cum că există, negreșit, Amorul / Și că o lume încă îl ascultă" (trad. C.D.Z.)

În prezentul sonet este însă de sesizat patosul arhitectonic al Poetului, Virtutea Iubirii sălășluind, ca într-un palat al Naturii, în ființa și întruchiparea Stellei. Descripția Stellei se confundă cu aceea a unui templu uriaș ferecat cu pietre prețioase și odăjdii arhitecturale, evocîndu-ne, parcă, mitul Mînăstirii de Argeș în viziunea Meșterului Manole. Versul al 9-lea („Ferestre-ațînți, c-un ochi dumnezeiesc") are dreptul trimiterii spre Giordano Bruno, al cărui sonet închinat „Către Iubire", din „Despre cauză, Principiu și Unitate", își susține astfel catrenele : „Tu mă pătrunzi de adevăr, iubire, / Și-alerg spre negre porți diamantice ; / Prin ochi dumnezeirea intră-n mine ; / Prin văz ia viață, hrană, nemurire... / / Pămînt, iad, ceruri prind să se înșire / Și chipul drag pierdut în zări străine... / Rănești puternic inima ; prin tine / Descopăr tot ce e adînc în fire !" (trad. C. D. Zeletin).

Versul al 12-lea din sonetul sidneyan („Magnetice-s, ating fără s-atingă") e succint, ca o veritabilă definiție științifică, aflată încă sub vraja medievalistă și miraculosul poetic !

Din același imn „Către Iubire" al lui Giordano Bruno, citat mai sus, vom înregistra aici și terținele respective : „Cuvîntul meu nu-i înșelătorie ! / Ascultă-l, plebe cruntă și murdară, / Iar ochii tăi piezișî și răi să-l soarbă ! / / Cum n-o-nțelegi, o crezi copilărie, / Și schimbătoare fiindcă ești ușoară, / Și nu-i vezi ochii pentru că ești oarbă !"



Scanned with OKEN Scanner

Diatriba *Nolanului* (Giordano Bruno era originar din Nola, din care cauză i se mai zicea și astfel) va fi preluată de Philip Sidney, transferînd poeziei elisabethane unele dintre cele mai ezoterice expresii și imagini bruniene, precum stă martor sonetul XXVI :

Mulți nori de colb detestă-Astrologia,
Cred, proștii, c-aste lămpi de rază pură,
Fără de număr căi, bat veșnicia
Și doar spre-a-i minuna, scornite fură !

Că-n cer născute-s doar cu datoria
De-a-mpodobi noptateca velură,
Or, dup-un cînt lumesc, umplînd tăria,
Ele-ar dansa-ncîntînd pe cască-gură !

Eu însă știu : Natura nu-i o lene !
Știu : cauzele mari dau mari efecte !
Cerești stihii domnesc pre pămîntene !

Și chiar de-acele legi ar fi defecte,
Eu am dovezi : prevăd destinul velei,
Din două astre-nscrise-n chipul Stellei !

Conținutul catrenelor e întocmai cu cel concentrat într-un singur catren dintr-un sonet al lui Tommaso Campanella (1568—1639) îndreptat „Împotriva amorului propriu — Descoperire uimitoare“ și care grăiește cam așa : „Amorul propriu face omu-n stare / Să creadă cum că elemente, astre / (Deși mai tari ca noi și mai măiastre) / Nu simt, ci pentru noi roiesc fugare“. (trad. C. D. Zeletin). Concluzia sonetelor e însă diferită : pe cînd Campanella satirizează pigmeul uman ce se crede „Zidi-torul lumii“, Sidney, dimpotrivă, o divinizează pe Stella.



Scanned with OKEN Scanner

În constelația Iubirii, steaua-dublă a ochilor Stellei polarizează orientativ simțirea lui Sidney, în spiritul unor legi naturale, care, chiar dacă ar fi „defecte", îl vor călăuzi. Influența filosofului din Nola este evidentă într-unele din sonetele lui Sidney și poate că însăși tentația sa către spectrul lor să fie o speculație ezoterică, în spiritul prieteniei sale pentru Giordano *Bruno!*

Prezența lui Bruno în Anglia începe în primăvara lui 1583, cînd susține prelegeri publice la Oxford, tipărind și trei lucrări despre arta mnemotehnică și anume : *Ars reminiscendi, Explicatio triginta sigillorum* și *Sigillus sigillorum,* dar, în urma unor turburente reuniuni și dispute universitare la biserica Sfintei Fecioare din Oxford, e silit, cu începere de la 11 iunie, să părăsească incinta înaltelor dezbateri, rămînînd sub ocrotirea ambasadorului Franței, prietenul său Michel de Castelnau, la care se adaogă aceea a lui Philip Sidney, care fusese înnobilat în chiar acel an. Diferența de vîrstă între cei doi poeți era de numai șase ani, Sidney împlinind la acea dată 29 de ani, iar Bruno 35 de ani, dar ea putea să pară mai categorică, întrucît primul era încă în plină tinerețe, în timp ce al doilea își marca maturitatea personalității sale prin lucrări de răsunet european. Contactul dintre cei doi ar fi putut fi încă mai fructuos, dacă întîlnirea lor ar fi fost mai pretimpurie sau dacă Sidney nu murea atît de curînd. Totuși, relațiile lor spirituale, ce au durat aproape doi ani, au lăsat, după cum am mai arătat înainte, urme evidente în mentalitatea și creația poetului englez, așa cum par a se concretiza și în sonetul-bilanț, numerotat XXI :

Amice, just, caustic, tu-mi blamează
Prea juna-mi minte-n joc de-amor surpată
Și-a mele scrieri — calpe slugi, ce-arată
Un spirit van, virtuți ce șchiopătează !

Că-n Platon mi-nblînzesc junia-mi beată,
Cînd, din născare-alt vis mă-nobilează,

De nu cumva, dușmanul ce-mi veghează —
Marea speranță — cu rușini mă-ngloată !

Cum fui, prin Marte, cert, promisiune
Și-al vîrstei mele Mai, cum văd, declină,
La timpul meu de rod ce-aș mai depune ?

Așa-i ! Tu sapi a-nțelepciunii mină
Cu sapa-nvățăturii ! spune-anume,
Mai știi ceva frumos ca Stella-n lume ?

„Amicul just și caustic", căruia se adresează în acest sonet de mare sinceritate Sidney, ar putea fi chiar Bruno, căruia probabil c-ar fi vrut să-i destăinuie unele din dubiile sale profunde, asupra creației și iubirii sale, precum și asupra elanurilor sale cavalerești („Cînd, din născare-alt vis mă-nobilează"), întrucît Sidney nutrea o puternică adeziune pentru cauza Țărilor de Jos. Înflăcărat, poate, și prin „eroicele avînturi" propagate de Bruno, la scurt timp după apropierea lor, Sidney avea să-și dea viața (1586) pentru crezul său, în vreme ce prietenul italian încerca să tămăduie conflagrația religioasă din Europa prin „panaceul" său sincerist, care urmărea și reîntoarcerea la hermetismul magic, de tradiție egipteană, afișînd panteismul. Viața lui Giordano Bruno avea să se mai petreacă încă paisprezece ani în aceleași peregrinări aventuroase cu care începuse, căci, urmărindu-i biografia, vedem că, după ce devenise doctor în teologie (1575), fusese angrenat într-un proces de erezie (Napoli — 1576), fugind la Geneva trece la calvinism (1579), între 1579—1583 se află în Franța, între 1583—85 poposește în Anglia, în 1585 se reîntoarce în Franța și revine la catolicism, în 1588 pleacă în Germania și trece la luteranism, iar în 1591 se lasă atras la Veneția de către bogătanul Giovani Mocenigo, care, denunțîndu-l Marelui Oficiu, îl pune la dispoziția Inchiziției din Roma (1593) și după o detenție aspră de șapte ani, Bruno este ars pe rug împreună cu scrierile lui la



Scanned with OKEN Scanner

17 februarie 1600, fără a fi recunoscut nici un moment că omnicentrismul universal și ideile sale religioase ar fi eretice. Se poate spune, așadar, că atît prin studierea marilor adevăruri ale vieții, cît și prin atitudinea fermă și curajoasă în fața morții, cei doi mari poeți și gînditori, atît Giordano Bruno cît și Philip Sidney au trăit și au expiat în spiritul marilor „avînturi eroice", pe care le-au proclamat, respectîndu-le cu abnegație și luptînd neîntrerupt pentru ele.

În cancioneriul sidneyan sînt două splendide sonete care elogiază Noaptea și Somnul, nu numai ca simboluri ale repauzării, dar și ca stări favorabile mnemotehnicei, acreditînd visul care-i facilitează apariția iubitei, uneori prin coșmare. Iată cele două sonete (XXXVIII și XXXIX) :

## XXXVIII

Noapte-asta, somnu-ntinde aripi grele
Pecetluindu-mi ochii, — liber, gîndul
Colindă, părăsindu-mă, de-a rîndul,
Din tronul lor, supus, forțele mele.

Întîiul lucru-i spectrul dragei Stelle,
Ce-al fanteziei zbor pare-ntrupîndu-l :
Nu numai chipu-i văd, i-aud și cîntul —
Iubirea însăși zugrăvind-o-n stele !

Tresar, mă uit, ascult, dar ce e-n aer
Cînd dormi, trezindu-te, par lucrurile fade,
Nimic lăsînd, doar elocventul vaer.

Cum văd minuni, mai cert, cînd ochiu-mi scade,
O chem din nou, chem somnul c-un vis proaspăt
El, gazda-njunghiase sumbrul oaspăt...



Scanned with OKEN Scanner

## XXXIX

Vin Somnule ! Lăcaș al tihnei nude,
Balsam-tristeții, minții-lăicerul,
Ce-ajuți săracul, liberi prizonierul,
În sus și-n jos — imparțial, fiind jude !

Dă-mi scutul cert, contra mulțimii crude,
Săgeților ce mi-au zvîrlit disperul ;
Războaiele civile ce-mi sparg cerul,
Oprește-le ! Tribut dau, cui m-aude !

Dă-mi perne moi și patul cel mai dulce,
Odaia surdă, oarbă la lumine,
Ghirlanda roză capul greu să-mi culce :

Cum orice lucru-al meu ți se cuvine,
Nu vei vedea mai vie, ca-ntr-acela,
Imaginea-ți neclătinată, Stella !

Abordînd aceeași tematică, ambele sonete ne amintesc de alte două, aparținînd lui Michelangelo (101 și 102), asemănîndu-se prin elogiul adus Nopții : „O, noapte, deși neagră ești, mi-ești dragă / Că-n orice lucru-aduci o tihnă sfîntă“ (...) „Și-adesea-n vis, din treapta mea măruntă / Mă-nalți la cea mai naltă, dîndu-mi vlagă !“ revelatoare fiind și următoarele terține : „O, umbră-a morții, care-acoperi, dură, / Toată tristețea, inimii dușmană, / Tu, cea din urmă șansă, blînd remediu, / / Tu-i vindeci cărnii noastre orice rană, / Zvînți lacrima, sfărmi trudnicul asediu, / Stingi bunăstării-orice plictis sau ură !“

Deasemenea, sonetul sidneyan XXXIX invocă sonetul numerotat CCXXXIV din *Cancionierul* lui Petrarca, cel care laudă *cămăruța* ce i-a fost cîndva port „Cînd zilele furtuni porneau să-mi stîrne / Și-acum izvor de lacrime

nocturne / Ce, din rușine, ziua nu le port!“ pomenind de acel „Pătuc modest, tihnitul meu confort / Atîtor chinuri, cînd, din triste urne / Te scaldă-Amor cu mîinile-i eburne, / Prin plînsul meu prea crud, ce-abia-l suport!“, corespunzînd „celui mai dulce“ *pat* și *camerei* întunecoase pe care o solicită Sidney.

Asemănătoare este și ideea menționată în versul al cincilea (Dă-mi scutul cert, contra mulțimii crude, / Săgeților ce mi-au zvîrlit disperul“), care coincide cu goana oarbă și spaima lui Petrarca din terținele sale: „Dar nu de taina mea, de tihna-mi, încă, Nu fug, ci fug de mine și de gîndul / Ce-l urmăresc ades c-un zbor nesigur / / Și care-nspre vrăjmașul vulg m-aruncă, / E de crezut? — refugiul căutîndu-l, / C-atît de frică mi-i să mai fiu singur!“

Eliberarea spiritului prin somn și drumeția lui nocturnă se face în cele două sonete sidneyene în maniera unei veritabile analize „freudiste“, ele devin un loc comun și de referință, totdeodată, către care se orientează și sonetul lui Shakespeare numerotat 27, ale cărui catrene sună astfel: „Cînd sînt trudit și patul mă îmbie / Să-mi odihnească trupul ostenit, / Începe mintea altă drumeție / În timp ce trupul meu s-a liniștit. / / Și gîndul meu spre tine zări străbate / Zelos ca pelerinii să te sorb; / Pleoapele deschise-s ferecate / De bezna-n care vede doar un orb“ (trad. N. Chirică). Ne amintim că același sosnet al lui Shakespeare a fost prelucrat în traducere românească și de către Eminescu, acesta impunîndu-și o dificultate în plus la alcătuirea catrenelor, intenționînd folosirea a numai două rime, ca la sonetul petrarchist, după schema ABBA—BAAB, dar catrenul al doilea a rămas nerezolvat, cu două versuri îmbrățișate fără nici-o rimă, păstrîndu-se doar ritmul.

Citățm primul catren, spre evocare: „Sătul de lucru caut noaptea patul, / Dar al meu suflet un drumeț se face / Și pe cînd trupul doarme-ntins în pace, / Pe-a tale urme l-au împins păcatul“. Deși nici terținele nu sînt rezolvate sub registrul rimelor, totuși, sensurile inițiale fiind păstrate, se poate face abstracție de faptul că lucrarea nu e finită, reținînd importanța ei comparaționistă. În orice caz, multe dintre refulările psihice ale

poeților și ale scriitorilor, în general, au determinat creația și opera lor, după cum o dovedesc sonetele sidneyene prezente, la care se catalizează releul aderent Petrarca — Michelangelo — Shakespeare — Eminescu.

Pe tema Nopții, Somnului, Visului și a gîndurilor noptatece, reperăm și alte sonete în cancionierul lui Sidney, precum această paralelă alegorică dintre Noapte și Gînd, care-i sugerează poetului o stare cosmică, diferențiată, totuși, prin neliniștea permanentă și tendința dinamică a gîndului (sonetul XCVI) :

Hai, Gîndule, vezi, noaptea mult ți-i dragă,
Asemeni fiind, purtați aceeași haină —
Triști, neguraţi, sînteți doi crai de taină,
Desprinși de-al vostru soare, viața-ntreagă !

Ursuz, tăcerea-n ambii se propagă,
Greoi și lent, grele-ndoieli vă cainã
Ea-n dubii, tu-n uimire și-n migrainã,
De-a nopții brumă, lacrima ta leagă !

Deplină-ntr-amîndoi : Singurătate !
În noapte, umblă spirite și iazme,
În tine, duhuri, spirite-ncruntate !

Dar, vai, și noaptea scapă de fantasme,
Căci, pîn' la urmă-ndeamnă la ospețu-i ;
Tu, deși trudnic ești, tihna-i disprețui !

Neliniștea „structurală“ a Gîndului și reflexivitatea lui total diferită în cele două registre de întuneric și lumină (Noapte-Zi) îi prilejuiesc poetului reacții diverse, nu numai strict senzoriale, dar și ca tonus afectiv și dispoziție filosofică (sonetul XCIX) :



Scanned with OKEN Scanner

Cînd vine Noaptea, orice muritor
(Cum raza Firii Arta n-o alintă !)
Săgeţile vederii, fără ţintă,
Le-aşează-n tolbe-n Somnul-dulăpior !

Atunci, prin largi ferestre, gîndu-i zbor
Percepe forma beznei, trist perindă,
Uimind armonioasa lui oglindă,
Cu noaptea tristă din interior !

Cînd păsări cîntă şi-aburesc zefirii
Un cer de roze şi-Aurora-aproape-i,
Văd muritorii floarea fericirii ;

Io mi-ngrop ochii-n cripta sumbră-a pleoapei :
Ăst har, prin simţuri, prea-mi apare lezne,
Cînd cerul minţii-i copleşit de bezne !

Metaforizarea Somnului într-un „dulăpior", în care se aşează „tobele" cu „săgeţile vederii" sau ale privirii „fără ţintă", cumulează o serie de echităţi abstract-concrete într-o imagine cam dificilă, dacă n-am ţine cont de epoca respectivă şi faptul că poetul-cavaler era îndrituit s-o intuiască firesc, prin chiar preocupările lui obişnuite (tirul, vînătoarea, ecvitaţia etc.).

Şi dacă, în primul catren, participăm la o pregătire obiectualizată a repaosului nocturn, în cel de al doilea asistăm la deschiderea „largilor ferestre" prin care zboară gîndul, percepînd „noaptea tristă din interior", ca pe o spaimă cosmică a beznelor amorfe ce-şi caută expresia.

Asistăm la aceeaşi mănuşă întoarsă a lumii din afară-nspre lăuntru, ca în viziunea eminesciană : „Dară vis zoomorf, însă, ne aflăm, parcă, în cupola unui astrolog, de unde gîndul îmbrăţişează amplitudinea spaţială a nopţii şi deplinul ei mister, într-o ipostază care ar putea fi sinonimă cu aceea a genilui luciferic sau a miltonianului Satan. Întoarcerea Aurorii, cînd „muritorii



Scanned with OKEN Scanner

văd floarea fericirii", nu-l mai atrage pe poet, ci îngropîndu-și ochii-n „cripta sumbră-a pleoapei", renunță la acest „har" prea ușor dobîndit prin simțuri, lăsîndu-se pradă gîndului înnegurat și copleșitoarelor bezne. Un asemenea poem implică o disperare incipientă de tip romantic, prevestind tematica demonismului erotic, conflicutalitatea dintre geniul terestru lănțuit prin iubire și aspirațiile sale celeste. Între agitația permanentă a gîndirii și tortura fiziologică permanentizată, într-o permanentizată stare de neodihnă și obsesii, de bună seamă că ar fi fost indicată o repauzare prelungită, fie într-un „pătuc modest cu tihnit confort" pe care-l cîntase Petrarca, fie în „patul cel mai dulce, cu perne moi și ghirlandă roză" cum și-l rîvnise Sidney. Ca și lui Petrarca, însă, acel benefic pat nu-i mai acordă tihna atît de necesară nici lui Sidney, ba chiar se petrece o inversare a lucrurilor și semnificațiilor știute, într-un chip dezastruos, situație consemnată în sonetul XCVIII din cancionierul sidneyan :

Ah, pat ! Cîmp tandru-al păcii — Bucurie !
Dar gîndurilor mele — cîmp de luptă,
Ți-e grația pătată, tihna ruptă
Și țărmul pașnic lacrima-l sfîșie !

Deși dulci umbre moi s-adast mă-mbie,
Mă zbat, rănesc prin tine-o cale-abruptă,
Mă-npintenă Iubirea ne-ntreruptă
Și mîna-i strînge hățul, grijulie !

Orori cernite ale nopții mute,
Prin voi Tristețea sumbră-o văd acolo —
Urîtu-i zugrăvit prin smulse cute !

Cînd Aurora-l prinde-n dans pe-Apollo,
Ochii-mi clipesc, poate de ciudă-n geam :
Toți viermii-și au un soare-al lor, io n-am !



Scanned with OKEN Scanner

Frustrat de binefacerile Iubirii, și Frumuseții, sufletul poetului, persecutat de „orori cernite ale nopții mute“, se aruncă în brațele malefice ale Urîtului, al cărui chip apare „zugrăvit“ prin dezordinea unor văluri smulse.

Patul, pe care și-l închipuise ca pe un „cîmp tandru-al păcii“ și ca pe o bucurie, apare ca un vajnic „cîmp de luptă“, cu „grația pătată“ iar „țărmul pașnic“ sfîșiat de lacrimi, într-o viziune poetică a unui veritabil cavaler furios.

Deși cadrul e populat cu „dulci umbre“ care-l îmbie s-adaste, e silit să se zbată, să se comporte brutal, Iubirea-l înpintenă și-l hărțuie, într-un coșmar terifiant.

Dansul matinal în care se prind Aurora și Apollo nu mai este prilejul unei nupții binecuvîntate, ci un motiv de hîdă înciudare și răbufnire a unui profund năduf : „Toți viermii-și au un soare-al lor, io n-am !“

Dacă antiteza Frumosului e Urîtul, observăm că numele Stellei nu mai este pomenit nici glorificat, cu ocazia acestei... anti-Iubiri !

Apogeul acestei disperări este atins, însă, într-un alt sonet (LXXXIX), în care, deși numele Stellei apare și sînt invocați ochii ei, tonul este al unei grave imputări :

Crești, prin absență-obositoare noapte,
Strîngi umbre-ntunecate pe-a mea zi ;
Căci ochii Stellei, care-mi erau zi,
Trec emisferul și mă lasă-n noapte !

Prelung tînjește ziua lunga noapte ;
La fel, tînjește noaptea-n zori de zi,
Zac prăfuit de truditoarea zi,
Stins de orori în amuțita noapte !

Tîrînd urîtul, astfel, zi și noapte,
Ca nici o noapte neagră-i a mea zi,
Ca nici o zi trudită-i a mea noapte !



Scanned with OKEN Scanner

De-atît amestec toxic — noapte, zi
Trăiesc în cea mai neagră-a iernii noapte,
Simt vara-n arșiți, cea mai arsă zi !

Acest sonet este întru totul deosebit de celelalte, remarcabil atît prin conținutul dens și obsesiv, cît și prin tehnicitatea lui bizară. În privința conținutului, de o clasică turnură, și claritate, ne putem rezuma la terțina primă, de o sinteză maximă și expresivitate făr' de reproș : „Tîrînd urîtul, astfel, zi și noapte, / Ca nici-o noapte neagră-i a mea zi, / Ca nici-o zi trudită-i a mea noapte !"

Conceptele contrare de *cald* și *rece,* în. funcționalitatea lor tipic renascentistă, sînt folosite la extremitățile lor *solstițiare* : „Trăiesc în cea mai neagră-a iernii noapte, / Simt vara-n arșiți, cea mai arsă zi !"

Consemnarea *Urîtului,* pe care l-am întîlnit cîndva și la Cecco Angiolieri, care se lăuda că-l dobîndise din fragedă copilărie („Și mă-nfășoară-n scutec cenușiu, / Mai zis Urît pre limba cea comună") are, în cazul lui Sidney, un și mai susținut puseu psihic, fiind constituit din repetarea celor două noțiuni : noapte — zi, zi — noapte, cu o „bacoviană" obsesivitate asupra scurgerii timpului și cu o fundamentală monotonie, în absența iubitei.

Sub aspectul formal, poemul se poate accepta ca un veritabil *anti-sonet,* întrucît, chiar dacă respectă ritmul și numărul silabic, nu folosește nici țesătura sonetului petrarchist sprijinit pe 5 rime, nici pe cea devenită shakespeareiană (cu 7 rime), ci, pur și simplu coloana rimelor e alternată de aceleași două cuvinte : noapte-zi (de cîte 7 ori), care, în decursul textului, mai apar de cîte 3 ori fiecare, adică de cîte 10 ori, în total.

O asemenea structură combinatorie la palierul rimelor se mai poate întîlni doar la sextine și la unele cantone, dar nicăieri într-o atît de strîmtă formație binară ca aceasta.

Se pare, totuși, că Shakespeare a vrut să-i dea lui Sidney o replică demnă de prestigiul său ludic, încercîndu-și virtuozitatea, nu printr-unul ci prin trei so-

nete (135, 136 și 143), aproape intraductibile, datorită unei suite de calambururi, obsedante aluzii și perfide insinuări care se întrepătrund într-un singur cuvînt-cheie : *Will* — echivalent nu numai cu diminutivul lui William Shakespeare, dar capabil de o versatilă omonimie fără precedent. În acest sens, studiul aprofundat al cercetătorului Andrei Ion Deleanu este de un ajutor neprecupețit pentru traducătorii români ce se vor încumeta pe viitor să aborde *Sonetele* „marelui brit".

Pînă acum, unii traducători (spre exemplu Teodor Boșca) au păstrat cuvîntul englezesc din original (Will) în versiunea lor, în vreme ce alții au optat pentru corespondentul românesc *Dor* (spre exemplu N. Chirică), bineînțeles cu diversele implicații ce le incumbă, în alegerea rimelor și explicitatea textuală.

Referindu-ne în mod special la sonetul 135, cu structura cea mai dificilă, unde termenul *Will* (care, după statistica lui A. I. Deleanu, e întîlnit de 64 de ori în întregul op al Sonetelor) apare aici de nu mai puțin 13 ori, dintre care în 7 ocazii apare scris cu majusculă și cursive, respectînd toponimia propusă, iar în alte 6 accepții diverse, cu tiparul obișnuit. Interpretările și comentariile shakespearologilor dedicați acumulează tomuri de speculații, cu atît de mult e de salutat strădania fiecărui traducător, stîrnind potențialitatea limbii noastre și adăugîndu-se tot mai numeroase, spre a îmbrățișa fluența expresivității lui Will, într-o plasă de păianjen a Dorului nostru de baștină.

Sub raportul toponimiei (corespondența Will-Dor), ne vom amuza pentru o clipă, convenind că, întîmplător, alăturînd lui Tudor Dorin și Teodor Boșca numele meu de tiz întru onomastică, se ivește o autentică „dinastie" a Tudorilor traducători din Marele William. Regret că n-am transpus decît sporadic unele echivalențe, dar poate nu-i timpul trecut, de se va mai ivi cîndva ocazia unor preocupări mai ample.

Deocamdată, m-am străduit pentru o cît mai plauzibilă redisciplinare în chinga limbii noastre a mult discutatului sonet :



Scanned with OKEN Scanner

## 135

Dor are-oricare, tu l-ai p-al tău *Dor,*
*Dor,* berechet, ai *Dor* și supra-dornic,
Mai mult de-ajuns ți-s eu, stăruitor,
Prea dulcelui tău dor i-s și mai spornic.

N-ai vrea ca-n dorul tău prea-ncăpător
Să-mi tăinui și-al meu dor ? Prea-i la distanță !
Prea-ți pare-al altor dor încîntător,
Iar dorul meu mi-l lași făr' de speranță ?

Marea, că-i mare, soarbe ploi de zbor,
Potop înghite-n multa-ndestulare :
Leit bogată-n *Dor,* adaogi *Dor,*
Cu dorul meu crești *Doru*-ți și mai mare !

Gentilii-ți curtezani nu-i stinge-n cor,
Din toți fă unul : eu, un singur *Dor !*

Dintr-o firească tentație într-ale versificației și mai ales dintr-o înveterată patimă a exercițiului combinatoriu și atracției corespondențelor lexice, cît și de dragul cititorului filolog, am transpus și sonetul shakespearean 136 :

## 136

Mustrări pe suflet de-ai, că-ți sînt alături,
La orbul suflet jură-i că-ți sînt *Dor,*
El e deprins cu-a dorului desfături ;
Deci, scumpo, fă-l iubit p-ăl iubitor !

*Dor* va să-ți umple tainița, iubito,
Ci-n dorul meu deplin tot ofu-ți primeni.

La-mbelșugat tacîm am dovedit-o
Că unde-s mulți, sînt toți ca unul — nimeni !

Deci nu mă pune-n cîrdu-atîtor troace,
Deși-n suita lor și io-s pîrît ;
Socoate-mă nimic, nimic de-ți place,
Dar un nimic ce-ți place cît de cît !

Iubind ăst nume, veșnic păstrător,
Mă vei iubi căci sînt eu însumi — *Dor !*

În acest sonet, termenul *Will* apare numai de 7 ori, de 3 ori cu majusculă și cursive, de 4 ori cu tiparul obișnuit, folosindu-se 6 rime, condiții pe care le-am respectat întocmai, sarcina fiind ușurată față de transpunerea sonetului anterior (135). Sonetul al treilea (143), din suita shakespeareiană de care vorbim, este mai facil și cu o anecdotică mai afectată decît celelalte două, folosind o singură dată termenul *Will* cu majusculă și cursive, în final, renunțîndu-se și la celelalte speculații formale. L-am transpus, totuși, pentru a complini ludicul variantelor :

## 143

Vezi, sfîrla gospodină-aține-n grabă
Dintre-orătănii vr-una mai răsleață,
Își lasă pruncul jos, s-o prindă-n labă,
Și-aleargă vietatea, mai c-o-nhață !

Iar pruncul ei, uitat, stîrnit din goană,
Ihnește-n plîns, tot tropăind pe lîngă,
Ea fuge-n năzărita ei prigoană,
Nu-i timp de bietul prunc acum — să plîngă !

După fugarnic fuga ta s-aţine,
Cînd eu, biet prunc, alerg pe urma ta ;
De-ai prins ce speri, te-ntoarce către mine,
Fii mamă şi sărută-mă colea !

Ruga-mă-voi să-ţi ai doritul *Dor*,
Dacă te-ntorci şi plînsu-mi stingi uşor !

Printr-o glisantă apropiere, năstrușniciile lui Cupido sînt frecvente şi-n „ograda“ lui Sidney (sonetul LXXIII) : „Amorul, ţînc de-o şchioapă, zburdă-adese, / Şcolit doar la privirea mamei sale ; / Nu-i de mirat, chiulind, că-n joacă iese, / Cînd tandra nuieluşe-i dă tîrcoale !“ Pînă la urmă, tot *sărutîndu-l*, îl îmbună : „Prostuţ ceresc, sărutu-i sfînta-ţi rază ! / Tu-i dai mîniei graţia şi scutul, / Că-i musai, ei, din nou să-nchini sărutul !“ Personagiile celor două sonete şi anedotica lor nu diferă mult.

După acest hiatus incidental, presărat cu cele trei sonete shakespeareiene pentru virtuozitatea lor componistică, să revenim la poetul celebrat prin eseul de faţă, la Philip Sidney, ale cărui creaţii prezintă deseori asemenea subcicluri şi variaţii pe aceleaşi teme.

Nu mai departe decît sonetele lui Shakespeare ce le-am etalat mai sus au fost determinate tot de nişte sonete ale lui Sidney, care a reluat uneori numele de familie al soţului Stellei devenită Rich (Bogatu) prin căsătorie, în legătură cu care şi-a permis unele jocuri de cuvinte, într-o anaforă susţinută cu amărăciune sarcastică (sonetul XXXVII) :

Simt apă-n gură, pieptul îmi palpită,
Puşchea pe limbă, gînduri îmi dau roată ;
Hei, domnilor, atenţie-o clipită,
Vă spun o ghicitoare-adevărată :

La Curtea-Aurorii-i nimfa mult iubită,
*Bogată*-n frumuseţi, cît ochiul cată,



Scanned with OKEN Scanner

De nedescris, doar oda-i ne-mplinită,
Măcar de-ar fi să spui că-i minunată !

*Bogată*-n scumpul meritat renume,
*Bogată*-n harul inimei regale,
*Bogată*-n tot ce-ncoronează-n lume,,

Deși *bogată*-n toate ale sale —
Regesc favor, de vulg fiind lăudată ! —
Nefericirea ei e că-i *Bogată* !

Și dacă acest sonet se dedica Stellei, fără să i se treacă și adevăratul său nume, un alt sonet fusese dedicat chiar soțului ei, tot prin aluzii omonimice și cu intenții satirice (sonetul XXIV) :

*Bogatul* prost cu inima murdară
Clocește-n tihnă-averile ce-abundă,
Tantalice torturi mi-l blestemară —
Plodind averi, bogat și trist s-afundă.

Pe proștii-aceștia sfîntul-duh pogoară :
Pe ce pun mîna, capul stă la pîndă,
Tot ce iubesc, odoare-n tainiți cară,
Departe de primejdie și-osîndă !

*Bogatul* prost, cui soarta oarbă-i dete
A vieții și-a iubirii nestemată,
Acea frum'sețe-o maculă cu pete ;

Ia-i bucuria care nu-i e dată
Și-naltele comori ce nu-i sînt datul —
Crescînd doar în prostia lui *Bogatu'* !



Scanned with OKEN Scanner

Gelozia surdă a lui Sidney nu se manifesta, însă, numai asupra soțului Doamnei, ci uneori, mai în joacă mai în serios, se îndrepta chiar împotriva cîinelui ei favorit (sonetul LIX) :

Mai scump ca mine-un cîine-l prețui, dragă ?
De-i iubitor, eu ard, ard de iubire ;
De te slujește, slugă-ți sînt din fire ;
De-i prea frumos, tot cîine-o să s-aleagă !

E mic și mică-i e valoarea, vagă ;
El latră, dar eu cînt cu-a ta vorbire ;
Ți-aduce-aport, mănușa ta subțire,
Fără porunc-aduc simțirea-ntreagă !

Cînd eu tînjesc, el pieptu-i prinde-n brațe,
Stă-n poala ei, ba chiar îl lasă-n ciudă
Pe-ăst ins cu suflul acru, pup să-nhațe !

Vai, dacă ești, Iubire-atît de crudă,
Și-asemeni har dai celui făr' de minte,
Zăgaz de-i mintea, ia-mi-o dinainte !

O altă criză de gelozie, firește tot lucidă, îi năzare lui Sidney împotriva unei păsăruici îmblînzită de Stella, o vrabie căreia îi spune „Fratele Philip", trăgîndu-și numele de la animalul favorit al lui Jane Crope din opera lui Ahelton : *Philip Sparrow* (în engleză *sparrow* fiind echivalent cu vrabie). Iată sonetul cu pricina (LXXXIII) :

Frățîne Philip, prea te suport, prea !
Mă bucuram că-ncerci, tîrîș, favorul,
Pe cînd, rănit, umblai cu binișorul,
De parcă mîna-i fină rău ți-ar vrea !

Suport, invidios, cîntarea ta,
Cînd trilul tău i-aprinde-n glas amorul,
Ba chiar te las s-adormi în cuibușorul
Cu crini, unde Iubirea s-ar culca !

Ce, rangu-ți nalt cu-ambiții noi boldit e ?
Obraznic, politeții nu-i ceri scuze ?
Naltul favor nu ți-e destul, smintite,

Vrei, musai, să-ți freci ciocul de-aste buze,
Prin buze-ai bea nectar de pe-acea limbă ?
Domn Philip, îți rup gîtul, hai te plimbă !

Asemenea versuri ne amintesc direct acele „fleacuri" (*nugae*) sarcastice ale lui Catul (87—54 î.e.n.), precum acel binecunoscut *threnos* (poem funerar) la moartea vrăbiuței pe care o diviniza Lesbia !

Gelozia, manevrată, pînă la un punct ca simplu joc inerent iubirii, își are farmecul ei prin reproșurile copilărești și ostentația exagerată față de atașamentul unor grațioase ființe domestice, dar devine cu prisosință înveninată atunci cînd ființa respectivă e chiar soțul doamnei, el însuși o imagine monstruoasă a răutății și obtuzității acaparatoare, schimonosită și mai cumplit prin firea bănuitoare și gelozia structurală. De data asta, jocul se agravează prin demascarea acidă a năravului distrugător, șarja morală fiind plasticizată prin portretul burlesc și virtuțile infernale atribuite acelui ipochimen, așa cum ne propune sonetul sidneyan numerotat LXXVIII, de o fascinație dantescă :

Cum aerul iubirii care-adie,
Vai, infestat e-n aburii ce saltă
Din larmele genunii, căscînd baltă
Infernul gurii tale, Gelozie !

Ce monstru, mizer, orișicui, chiar sie,
Frum'seții morb îi e, minciunii-unealtă
Și bici-Virtuții, rănile-și exaltă,
Cată-n injurii hrană, bucurie !

Natura-i dete-o grație specială :
Labe-ascuțite-mbrățișînd, deșală !
Picioare iuți, deși pe ghimpi, răpede !

Cu prea mulți ochi, el propriu-i iad și-l vede !
Clămpăi urechi tot rău-l prind în cască !
Doar coarnele-ăstui diavol să-i lipsească ! ?

De altfel, Sidney își stimulează tăria cumpătării și foarte rar își iese din sărite, așa cum se întîmplă și în furiosul *Al cincilea cîntec* din aceeași lucrare, ațintit ca niciunde chiar împotriva iubitei, cu grave acuze și imprecații („Prin ceru-onoarei tale, nori de reproș pun pată") :

Mai groaznic decît groaznic, e că ești hoață — poți
Fi — Domnul să mă ierte — un hoț, șef peste hoți !
Dar hoții fură lucruri, sting lipsa lor din plus,
Tu-n bucurii bogată mă furi de bucurii,
Ce nu s-or mai întoarce, prin timp, cît aș trudi :
E rău să-ți furi dușmanii, dar pe-un iubit supus !

Ai Angliei hoți nobili fac jaf, dar nu ucid —
Tu, englezoaică hoață, prazi inimi, sub cuțit !
De trădător porți nume pe ochii tăi smeriți,
Chiar cînd vorbesc, eu sînger și moartea-n jur s-aține,
Ceea ce jur, vai, crudo, că-mi pleacă de la tine :
Cînd poți salva, dar nu vrei, o crimă-n fond comiți !



Scanned with OKEN Scanner

Rechizitoriul particular e generalizat și se întoarce împotriva mentalității unei întregi societăți, amplificînd sarcasmul la dimensiunile întregei Anglii, satiră care probabil că nu oglindește numai criza iubirii sale ci și perioada în care fusese dizgrațiat de către Elisabeta. Apropourile diatribei acesteia sînt chiar directe :

Dar crima ta, greșala, îți pare-o jucărie,
Te-acuz, atunci, de cea mai nedreaptă tiranie,
Prin forță, nedorită, tiranic, sari în trepte
Pe inima-mi, dar sclavu-ți, cum știu, nu m-am născut,
Ba, încă, pe nemerit, mă chinui ca pe-un slut :
Pe-un princip drept, l-afirmă tiran purtări nedrepte !

Ți-alegi, drept fală-n viață, tiranul ce supune !
Te-acuz, de-acea mîrșavă, ce-o-ncepi, rebeliune !
Rebelă legii Firii și Rațiunii, oare,
Supusa cea mai dulce din patria Iubirii
Își ponegrește Prințul și-i contra stăpînirii ?
Nu lăudați Virtutea mînjită de trădare !

*Cîntecul* e pigmentat cu numeroase versuri sentențioase și paremilogice, în finaluri de strofe dintre care citățm : „Aceeași cheie-ncuie comoara, ori descuie !“ — „Cel ce-n greșala-i cade, cu greu se mai ridică“ — „Nerecunoscătorul e cel mai groaznic nume !“ — „Cel ce trădează p-unul, oricui credința-i minte !“ — „Cea mai cumplită vrajă-i distruge la om mintea !“ — „Pe drept sînt diavoli ceia ce, ispitind, fac rană !“

Poetul se vede silit să renunțe la delicatețea și temperanța sentimentelor sale nobile, precum și la toată recuzita lor petrarchistă :

Nici gînd s-auzi, de-acuma, de-omătul tandru-n floare,
Crini ce roșesc, rubine cu perle zîmbitoare ;
Nici marea cea de aur, cu bucle sparte-n spume ;
Ci numai de-al tău suflet, nerecunoscătorul,
Ce-n loc s-ajute, calcă spășala cu piciorul :
Nerecunoscătorul e cel mai groaznic nume !



Scanned with OKEN Scanner

Revolta îi stîrnește poetului o nouă stare, trecînd de la madrigal și panegiric la un suflu nou care-i prieşte, în concordanță cu răbufnirea „eroicelor avînturi“ :

Un biet client, o, Stella, cu-asemeni gest s-azvîrle ?
Răzbună-mă, tu, Muză, sfidarea sun-o-n surle !
Amenință-o ! Ce-amenințI, cu prisosință-ndoaie !
Ah, cauza-mi surîde, mîndria-n piept se-ntremă !
Copile-acuma-ncepe să scrii o nouă temă !
Păpuși vrea fata bună, fetița rea — bătaie !

Cum se vede, furia nu întunecă total lexicul și nici starea lucidă, ba chiar vom vedea în sextetul final o tentație de înseninare, ca în simfonia VI beethoveniană, poetul își calcă el însuși pe suflet, considerînd că enervarea, trecătoare ca o furtună estivală, se poate preschimba într-o dorită împăcăciune :

Tu, deci, ingrată hoață, șef ucigaș, tirană,
Rebel fugar, sperjură cu forța suverană,
Tu, vrăjitoare, diavol, dar mult prea dragă mie,
Tu vezi ce pot eu zice, repară-ți mintea-n draci,
Și-afla-voi eu descîntec, la Muza-mi, de te-mpaci,
Și-aceste vorbe crude spre laud-or să-ți fie !

Tonalitatea acestor versuri de încheiere, în care tot poetul își ia un angajament, ce-i drept — condiționat, evocă unele impasuri eminesciene din idila lui centrală cu Veronica Micle.

Acest *Cînt* al cincilea, alcătuit din 15 sextete, are toate calitățile unui monolog viguros, care, fără dubii, l-a inspirat pe Shakespeare, avînd o compunere mai lejeră, de factură folclorică sau chiar trecută prin filiera voluptosului Chaucer. În cele mai multe împrejurări lucide, chiar încărcate de melancolii petrarchiste sau de elanuri bataiarde, Sidney se lasă mulcomit cu cîte o propunere glumeață și oportună (sonetul LII) :



Scanned with OKEN Scanner

Între Virtute și Iubire-i luptă,
Pe Stella pretinzînd-o fieșcare ;
Ochi, buze, tot, la ea e-o-ntruchipare —
Zice Iubirea — ca din mine ruptă !

Iubirea-i de Virtute întreruptă :
Că Stella, nume drag, o, Stella, care
E suflet pur și-i binecuvîntare —
Nu-i acel chip ce inima o-nfruptă !

Și deci, deși frum'sețea ei și nurii
Ale Iubirii-s, sufletul ei pur
Reneagă rangul, farmecul făpturii !

Cum vezi, Iubire, argumentu-i dur :
Virtutea, fiind cu-al Stellei duh rămasă,
În schimbul lui, deci, trupul ei ni-l lasă !

Ca diplomat și curtean, Sidney era inițiat în știința armelor, pentru care se și pregătea în turnirele ocazionale, astfel că unele din sonetele sale devin curat războinice și se exprimă ca în terținele sonetului XII :

Și-o crezi a ta, pe Stella, ca netotul,
Cînd faci o breșă-n front, ca la armată :
— Victorie ! — strigînd — al nostru-i totul !

O, nu ! Nu știi ce dîrză-i citadela !
Nu poate-nfrînge inima ta, Stella,
Întregul meșteșug, durerea toată !

Rezistența ei permanentizată atîtă în sufletul poetului un suflu milităros plin de sarcasm ce atinge atît pe

Venus cît și pe Marte, împletind afrontul pompiereso cu amărăciunea autentică în sonetul al XXXVI-lea :

De unde, Stella, apare-ăst nou atac,
Să-nvingă-nvinsa inimă, prădată,
Cînd, mai demult, prin ochiul meu buimac
Intrase-a frumuseții tale-armată ? !

De mult, Iubirea ți-e adjunct prusac,
Pe ruina mea, a tale steaguri, iată !
Dezastrul care-l vezi, nu ți-e pe plac ?
Cu ce-i, de-acum, al tău, vrei înc-o plată ?

Cu-asemeni voce dulce-n dulcea Fire,
Și-n dulcea ta putere, dulci unelte,
O dulce artă-abilă, prin dulci fire,
Sufletul meu surpat mai vrea să-l certe !

De raza ta, doar pom, or stei, p-aproape,
Au privilej nesimțitor, să-ți scape !

Dovedindu-se o citadelă inexpugnabilă, fiind în defensivă, Iubirea se dovedește invincibilă și în atac, inima poetului fiind cucerită de „armata frumuseții“ condusă de Stella. Poetul se simte învins și neajutorat, deși în sprijinul său a invocat bunăvoința muzelor și „armate-ntregi de triste vorbe“ (sonetul LV) :

O, Muze-ades, v-am invocat pre voi,
Să-nghirlandați vorbirea-mi cu flori rare,
Căci adevărul gol, dispreț, doar, are,
Cu-a voastre grații vrînd favoruri noi !



Scanned with OKEN Scanner

Armate-ntregi de triste vorbe-apoi,
Cercai s-adun pe-aproape de hotare,
Pîn' ce puterea-vă inspiratoare
Sumbrul lor steag îl va stîrni-n război !

Azi, nu mai cerc nici ajutorul vost,
Nici să-ndulcesc vorbirea-mi, nefiresc,
Doar numele-i l-oi plînge fără rost ;

Las' s-o numesc pe cea care-o iubesc :
Și sonuri dulci, în inimă-n ureche,
Nasc elocințe fără de pereche !

De fapt, Astrophel se simte el singur vinovat, acuzîndu-se de prea multă prudență, bunul simț trecînd adesea drept prostie, iar prostul drept înțelept, imputări pe care le auzim și în terținele sonetului XXXIII :

Eu, mie însumi, un pumnal mi-am dat,
Cînd, prea prudent, de dragu-amîndourora,
Eram, de prea mult cuget, tulburat,

Dar nu puteam, în zori, să-mi știu tortura :
Superbă zi ! Ochi pedepsiți pe drept,
Dac-aș fi fost mai prost, mai înțelept !

Suprema autoironie și amărăciune persiflantă și-o revarsă asupra lui-însuși curteanul și cavalerul june Philip Sidney în sonetul numerotat XLIX, prin care se prezintă o situație puțin obișnuită, cu doi călăreți, unul în cîrca celuilalt, călărind același cal :

Eu pe-al meu cal, Iubirea, vine-n cîrcă,
Bravi cavaleri, am fi, dar io-n ce hal

Mîn calul meu, Iubirii fiindu-i cal —
Văd crudul om cum animalul spurcă !

Jocheul meu, drept ham al meu, mi-ncurcă
Umile gînduri trase de zăbal,
Curbat, de frică, însă, triumfal,
Peceți de aur pe sinare-aburcă !

Dorința-i biciul, Fantazia-i șa,
Chingă-Amintirea, pe cînd eu dau pinten,
Iar El mi-mpintenează inima,
Stă bine-nfipt pe mine, mă zbat sprinten,

Dar mîinii sale-acum, supus prea bine —
Fiind călărit, mă bucur și-mi convine !

Această triadă ecvestră cu aspect etajat, în care poetul e prins la mijloc, într-o vădită situație incomodă (sandwich liric !), își află corespondența în sonetul 50 din suita lui Shakespeare, unde poetul, întorcîndu-se călare de la iubită, e în prada unei stări oximoronice (similară cu : călăreț — călărit), de data asta suferind despărțirea în timp și dilatarea nedorită a spațiului, simțind conform versului final : „Că-n față-i jalea, bucuria-n spate "!

O prozopopee însoțită de un madrigal, închinat desigur tot iubitei sale, o atribuie Sidney „drumului" ce duce pînă la ea, bătut de atîtea ori, dus și întors, în „dulcele trop" ritmat al cailor, ce-i părea o muzică mai încîntătoare decît lidul cameral.

Sonetul LXXXIV sună astfel :

Tu, drumule, ești bunul meu Parnas,
Iar Muza-mi cîntă, multor, dulce trop,

Ritmîndu-l dup-al cailor galop,
Nu după cameralul lid mi-l las !

Fii hăruit, că-mi hărui al meu pas,
Spre ea, spre cuibul inimii m-apropi,
Muza-mi și Io, mînați de-același scop,
Ție-ți urmăm, cu mulțumire-n glas :

Să fii frumos, grijit de-acest popor,
Ferit de hoți — dar nu de timp uitat,
Ferit de ticăloși, or de omor ;

Cum nu te pizmui, vreau să-ți fie dat
Norocul ca, mulți secoli petrecuți,
Tălpile Stellei să le tot săruți !

Apariția calului în poezia lui Sidney, ca un cavaler și curtean ce era, este destul de frecventă, iar în sonetul de mai sus, caii sînt asimilați cu farmecul Pegasului producător de muzică divină, instrument celest de percuție și elan dinamic, preferabil emisiilor melopeice de interior pentru tinerii posedați de „avînturi eroice".

Aluzia la ecvitația olimpică în compania unor distinse amazoane conferă lucrurilor și întîmplărilor un plus de noblețe și o senzualitate hiperbolică, evidente în sonetul XXII :

Semețul Soare călărea prin slavă,
La mîndrii Gemeni, pe cărări astrale,
Făr' de noroasa mască-a tainei sale,
Fierbinte strălucind, c-o mină bravă !

Cînd niște doamne, prinse de istoavă
Spre niscai treburi, ies, călări, în cale,

Ferind, cu evantaiele domoale,
Obrazul fraged, de-o rănire gravă !

Doar Stella nu-și armă distinsa-i față —
Sfruntîndu-i, poate, chipul, într-adins,
Ori, că-n lumina multă se răsfață,

Frumoasele-ntr-ascunse s-au și-aprins !
Zărindu-i Astrul dezgolitul har,
Le-a ars pre ele, sărutînd-o, doar !

Insolația, provocată curtencelor prevăzătoare, nu se răsfrînge și asupra dezinvoltei favorite ! Ecvitația solară, interpretată în spirit elisabetan, devine o modalitate amoroasă în care eleganța calului, ca savant și mijlocitor totdeodată, capătă valențe mitice.

Dealtfel intervenția zeilor în cele omenești și însușirea patimilor umane este o modalitate bine cunoscută în poezie, iar slăbiciunea lui Apollo pentru favorita poetului e fățiș declarată (sonetul XIII) :

Apollo jude fu-ntre Zevs și Marte :
Din dragoste, ce stemă-i mai frumoasă ?
În scutu-i de-aur, brun zăgan se lasă —
La Zevs — pe Ganimede-n slăvi să-l poarte !

Pe-un verde cîmp, c-o suliță-auroasă,
Vezi, Marte-mpunge-o inimă, de moarte
Și-a ta mînușe-i ține, Venus, parte —
Iar Zevs, c-un fulger, nimb pe coif și-înțeasă !

Dar Cupidon zîmbi : pe-a sa egidă
E părul blond al Stellei, chipu-i fiind
Un scut c-o rază-aprinsă-n cîmp de-argint.



Scanned with OKEN Scanner

Apollo vru tot cerul să-l deschidă,
Jurînd, convins, c-asemeni har și rază
Nu multor nobili dat le-a fost să vază !

Heraldica și emblematica aparținînd evului mediu sînt bine sugerate în acest sonet, pe cît de pictural pe atît de exact în semnificații, demn precursor virtuozității *Trofeelor* unui José-Maria de Heredia (1842—1905) dar și evocatoarelor *Pajere* migălite cu evlavie de acel Matei I. Caragiale (1885—1936).

Elogiul calului, cu aportul lui salutar în orice privință, din punct de vedere medieval, este alăturat permanentului elogiu datorat iubitei, iar imboldurile lor cumulate îl animă triumfător și-i determină victoria-n turnir (sonetul XLI) :

Cum, astăzi, calul, mîna, lancea-n goană
Le ațintii la fix, luînd premiul mare,
S-au pus de-acord englezii-n confruntare
Cu solii Franței, dulcea-ne dușmană.

Văd cavalerii-n cal resursa-mi strană,
Vilanii-n forță, judele cutare
Îmi laudă-ndelunga mea răbdare,
Cei parveniți spun : șansa-i suverană !

Zic alții c-atît mama, cît și tata,
Erau experți în treburi d-alde d-astea
Și că prin Fire-mi fu sortită oastea !

Prost mai țintesc ! S-o știți pe-adevărata :
Ea, Stella, m-a privit, mi-a dat resursă,
Și raza ei stîrni superba-mi cursă !



Scanned with OKEN Scanner

Părerile sînt împărțite asupra cauzelor acestui succes răsunător, corespunzător treptelor sociale ce le emit (portretistică succintă !), dar cea mai aproape de adevăr pare concluzia avizată a cavalerilor autentici, remarcînd calitatea rasată a calului, în vreme ce Sidney pretinde că el singur cunoaște cauza justă, care-i, de fapt, numai încurajatoarea privire a Stellei !

Din păcate, cu altă ocazie competitivă-n turnir, obsesia ochilor iubitei îi pricinuiește o gravă neatenție în cursul disputei, dar nu simte lovitura primită și nici nu recunoaște eșecul decît tot în ochii și obrajii îmbujorați ai dragei sale, abia atunci dumirindu-se copleșit de rușine (sonetul LIII) :

În marțiale sporturi mă-ncercai,
Rîvnind, la curte, multe lănci să-nfrîng,
Mulțimea-n freamăt îmi stîrnea, prelung,
Junia, șansa, faïma — mîndru crai !

Dar Cupidon, cînd cu-al lui Marte strai
Mă vede-n joc, pe mine-un sclav nătîng :
„Hei, capiu Domn !“ mi-a zis. Vorba i-alung.
„Te uită-ncoa !“ — Mă uit : e Stella, vai,

Atît de-aproape-i, geană de lumină,
În piept simt tremur, ochii-mi, orbi, se-nclină,
O mînă-mi uită frîul, alta-i moale,

N-aud nici trîmbiți, prietenești urale ;
Adversu-a dat în gol, ci nu-nspre mine —
Obrajii ei roșind, doar, mi-e rușine !

Dragostea lui Astrophel pentru Stella e total discretă și din cauza circumstanțelor existente, el nici nu poartă, conform ritualului cavaleresc, eșarfa iubitei la armura sau lancea sa. Comportarea lui bizară, nearborînd culo-

rile niciuneia dintre curtencele gureșe ce-l înconjoară, îi atrage disprețul lor, la rîndul lui disprețuindu-le, pentru că nici una dintre ele nu înțelege glasul tăinuit al Iubirii (sonet LIV) :

Cum de iubire nu-i vorbesc oricui,
Și nici nu-i port eșarfa dragei mele,
Nici bucla dăruită-n scrisorele
Și nici nu prea suspin în tot ce spui,

Curtence nimfe, har dînd plînsului,
Și-ălor ce văd, pe-al lor chip, patimi grele :
„Ce, el ! Pot chiar să jur oricînd !“ — spun ele —
„Nu-i demn de-amor ! Nu ! Moftu-i harul lui !

De-i astfel, Stella, află cum gîndesc.
Da, nu-s expert într-a iubirii artă,
Dar, dragelor, aflați c-ăst semn ceresc,
Pe drept, numai în inimă se poartă !

Lebede mute, nu stăncuțe-n ceartă —
Iubesc doar cei ce-n tremur spun : Iubesc !

Bănuit de narcisism ori de egocentră făloșenie, Astrophel tinde să aibă soarta lui Narcis, sacrificatul într-o fîntînă, ori chiar pe a lui Sidney, cel părăsit total de nimfele curtenitoare, nu însă fără tachinări și injurii, dar bîrfele și agresivitățile ce i se adresează nu-i jignesc și nici nu-i tulbură „bruniana“ candoare : „Dar, dragelor, aflați c-ăst semn ceresc / Pe drept, numai în inimă se poartă !“

Cele trei sonete din subciclul realcătuit „al turnirului“ (sonetele XLI, LIII și LVI), pe care le-am înseriat aici cum se cuvine, au importanța lor nu numai auto-



Scanned with OKEN Scanner

biografică și caracterologică ci și informativă — în direct — asupra codului manierelor cavalerești de la curtea elisabethană, totdeodată prezentîndu-ni-se rolul activităților sportive în epoca respectivă și pulsul tineresc al acelor dispute, atmosfera care nu diferă prea mult de aceea a sportului actual. Ca un etern elogiu al tinereții și sportului, detașăm această strofă nepieritoare : „În marțiale sporturi mă-ncercai, / Rîvnind, la curte, multe lănci să-nfrîng, / Mulțimea-n freamăt îmi stîrnea, prelung, / Junia, șansa, faima-mîndru crai !“

În mod firesc, ecvitația și vînătoarea, tirul și turnirul erau sporturile preferate ale epocii, deci și pentru un tînăr senior de prestanța lui Sidney, numai că îndeletnicirile lui bărbătești sînt transferate adesea în domeniul metaforei și al comparației lirice, precum o face și în sonetul îndrăgostitului, „rănit mortal“ (XX) :

Fugiți, prieteni ! Sînt mortal rănit !
Băiatu-acela, ucigaș băiat,
Vezi, stă-n tufiș, hoțește tupilat —
Vr-un glonț răzleț ajungă-l, înroșit !

Tiranu-și are postul potrivit
De spionaj și țintă, totodat, —
Un cearcăn tandru-n ochi celest voalat —
De-acolo lovitura-i m-a țintit !

Biet trecător, tu treci, cum eu trecui,
Furat și tu de-ncîntătorul loc,
Cînd negrul cearcăn, oaspetele lui
L-adăpostea, cu grațiosu-i foc ;

Zărisem, chiar, săgeții, luciul, însă,
Pîn' ce să fug, simt inima-mi străpunsă !

Deși sonetul se referă la capriciosul și copilărosul tir al lui Cupidon, totuși, prin gravitatea urmărilor sale și similitudinea tematică, are afinități cu sonetul lui Giordano Bruno, cel care dezvoltă mitul lui Acteon — vînătorul pedepsit de Diana, deoarece o văzuse împreună cu suratele ei la scaldă, să se prefacă în cerb, spre a fi sfîșiat de cîinii săi proprii. Soarta lui Acteon e transfigurată sublim de către Bruno în terținele sale, după concluzia celui de al doilea catren : „Și deveni vînat, el, vînătorul ! // Căci, preschimbîndu-l zîna temerară / În cerb ușor, prin sihlele acele, / Zăvozii proprii iute-l sfîșiară. // La fel și eu cu gîndurile mele : / Le-nalț spre pradă nobilă și rară, / Dar se întorc și mor mușcat de ele...“ (trad. C. D. Zeletin) Simboluri asemănătoare mai folosește Giordano Bruno tot în „Despre eroicele avînturi“ prin următorul sonet : „Nu știe fluturele-n jocuri bete / Că focul arde, ci spre el se-ndreaptă, / Nici cerbul către rîu mînat de sete / Nu știe de săgeata ce-l așteaptă... // Licorna fuge înspre golf — orbete — / Nu vede lațu-n calea cea mai dreaptă ! / Dar eu cunosc — vai ! — binelui meu crugul / Și-i văd săgeata, lanțurile, rugul ! // Cum dulce-mi este lîncezirea, / Fiindcă torța-naltă mult îmi place / Și arcul sfînt o dulce rană-mi face // Și fiindcă-n nodu-acela-mi stă rîvnirea, / Eterne contrazicer'le-or să-mi fie / Și-n piept săgeată, lanțuri și făclie“ (ibidem).

Imaginea fluturelui ars de patima lui, licorna-nlănțuită și cerbul săgetat, precum și acea premiză tragică prin care „vînătorul devine vînat“, toate aceste sugestii sînt reflectate și în nesăbuitele jocuri cu moartea din sonetul XX sidneyan, unde primul vers sună ciudat : „Fugiți, prieteni ! Sînt mortal rănit !“ în loc să strige după ajutor și intervenție imediată. El consemnă, de fapt, tragica singurătate, atît în iubire cît și în moarte.

Inima sa, pe care Sidney a invocat-o de multe ori, este sfîșiată de Cupidon, în sonetul al XIX-lea, spre a i se schimba semnificația și uzanța ei, metamorfozînd-o în corzi pentru arcu-i războinic :

Din inimă-mi rupi corzi pentru-al tău arc,
O, Cupidon, văd ruina, dar mi-i dragă !



Scanned with OKEN Scanner

Cu cît slăvesc — rușinea se propagă !
Încerc să fug — cînd fug nu prea-s la larg !

În propriu-mi spirit denigrări descarc,
Spre-al Stellei nume-mi scurg cerneala-ntreagă ;
Dar vorbele ce tocul meu le-ncheagă,
Ce vane-mi par, pierdute ca-ntr-un parc !

Ca orice lucru și ea trece, dar,
Fiind totul pentru mine ,ce m-aruncă,
Privind la ceruri, într-un șanț murdar ?

Araci pun minții, cît mai crește, încă
Și vrednică-i să-i dee roade Firii :
Savantule-al tău spirit, dă-l Iubirii !

Retorismul unora dintre sonetele lui Sidney este inerent într-o operă panegiristă, atît de ferm programată, încît el însuși simte, cu obiectivitate, nevoia să se justifice (sonetul XC) :

Să nu crezi, Stella, că, prin vers, cat nimbul,
Cînd caut, sper, iubesc, sînt doar prin tine,
Mă cîntă gura-ți, ochii-ți mi-s lumine,
Omagiul tău, cu nici un altul, schimbu-l !

N-aspir, ambițios, din slavă, limbul,
Talentu-mi june cuib de mirt n-aține,
Pe-un epitaf gravat un nume-nfine,
De brav poet, jur, nu-mi doresc, cu timpul !

—

Ba, de-aș dori, cinstit pot da onorul,
Că n-am clădit onestul meu omagiu
Dintr-alte aripi, cu penet-adagiu,

Nimic nu vreau, nici cred, nu-s eu izvorul,
Doar frumusețea ta îmi dă cuvinte,
Iubirea-mi ține mîna, scriu nainte...

Opera lui, ca un adevărat *Increat* al Iubirii, ce este, va apare, cum știu, după moartea poetului, deși, după cum mărturisește atît de profund patetic aci, nu-și rîvnea o glorie postumă și reconsiderată, poate că nu-și dorea întru totul nici o trăire horațiană a clipei. În orice caz, și-ar fi dorit o viață mai armonioasă, atît spirituală cît și fiziologică, tînjind către un echilibru humoral, către o structură vitală pe care și-o propunea, de pildă, Lorenzo de Medici-Magnificul (1449—1492), într-acele „Cîntece de carnaval" (Canti carnascialeschi), îmbinînd bucuriile trecătoare ale vieții cu atmosfera creatoare a melancoliei.

Dragostea lui absolută pentru Stella nu-l eliberează în nici-o împrejurare, iar ea îi apare întotdeauna ca un grad comparativ față de orice altă frumusețe minoră (sonetul XCI) :

Stella, de-acum, Onoarea, cu-a ei trudă,
De tine m-a îndepărtat, lumină,
Iar tu, frumoasă, astrul meu, te-nclină
Sub vălu-absenței, noaptea mea-i mai crudă !

Ca p-un opaeț, văd, prin bezna-mi hîdă,
Vr-o frumusețe, ambră-n păr și-anină,
Lăptoase mîini, chip roz și-o gură plină,
Cărbuni ce văd, bruni — jar lucind în ciudă !

Plăcere-i fac, spun drept, ochilor mei.
De ce ? Pentru că seamănă cu tine,
Doar cît un glob de lemn cu aștrii-zei !



Scanned with OKEN Scanner

Să nu mă-ngelozești de-auzi, știi bine
Că nu tresalt, iubindu-le pe-acele ;
Pe ele nu, pe tine, doar, prin ele !

Poetul își urmărește, în continuare, toate evenimentele și întîmplările iubitei inabordabile, priveghind-o de departe, sesizîndu-se ca o mimoză la toate inflexiunile sau suferințele ei eventuale (sonetul CI) :

Stella-i bolnavă și cu ea-n pat zace
Frumșața ce respir-oftînd ca ea
Și Grația, bolind, în blîndă pace,
Cum însăși boala grație-ar avea !

Zăcînd, Frum'sețea mai frumoasă-și face
Paloarea ei, Frumoasă-i ca de nea,
Și-o bucurie, scrisă-n ochi să-i joace,
Prin tine, Stella-nvață-a lăcrăma !

Iubirea, paj fidel, durerea-ți plînge,
Cînd ochii-ndurerați prin părți se rup,
Iar lumea-ntreagă-n jurul tău se strînge.

Natura-ntreagă vrea să te-ocrotească :
Vor trece lumi, pîn' să mai nasc-un trup
Ceresc, să-mbrace-o minte-așa cerească !

În deosebi ultimele două versuri sînt chintesențele pentru conceptul Frumuseții neoplatoniciene, iar unicitatea iubitei nu poate fi comparată în timpul terestru, ci într-o alternativă posibilă doar prin multiplicitatea lumilor, abia mărturisită de Copernic și Giordano Bruno.

Îndoielilor sale din lumea simțurilor le corespund dubiile sidneyene din planul filosofic și vanitatea aspi-



Scanned with OKEN Scanner

raţiilor sale concrete e înlocuită cu aspiraţia spre idealul imanent al Iubirii adevărate (sonetul LXVIII) :

Stella, tu-mi eşti lumina şi-unic soare,
Lumina vieţii, viaţa rîvnei mele,
Odor la care-aspir pînă la stele,
Eşti luxul meu, Edenul de-ncîntare !

Tu perle-mparţi, de duh, risipitoare,
Ca lira lu-Amphion, cu-acelaşi zel e
Sublimu-ţi glas să-mi stingă foc şi jele —
Hrănit cu haru-ţi, orb de-a ta lucoare !

Dar totu-n van, că-n timp ce-mi gînguri dulce,
Cu vorbe-alese, argumente rare,
Pe ai Virtuţii stîlpi cercînd să urce,

Ucizi iubirea mea ucigătoare :
Mă-ntreb, deci, eu, ce paradis e-acela,
De-asemenea virtute demn, o, Stella ?

Îndoielile lui Astrophel sînt silite să primească sfaturile Raţiunii, astfel că asistăm la asemenea justificate reproşuri ca-n versurile sonetului LXXI :

Cin' vrea să afle-n cartea Firii, faimă,
Cum frumuseţea-i e virtuţii gazdă,
În tine, doar, Iubirea scrie, castă,
Dulci rînduri, Stella, cu-a blîndeţii taină !

Acolo viciu-şi pierde sumbra-i haină,
Prin duh regesc, nu-n smulgere nefastă,
Păsări de noapte fug, cînd tu tai brazdă —
Sor intim, Raţiune, ochi ce cainã !



Scanned with OKEN Scanner

Moștenitoare a Perfecțiunii,
Tu însăți, p-astă cale-i mîni pre unii
Cu-acele minți ce văd frum'sețea-n tine :

Frum'sețea-n inimi, vezi, c-aprinde rană,
Virtutea-ndreaptă dragostea-nspre bine,
Dar, tu, Dorință-mi strigi : „Și io vreau hrană !“

Îndătinat în chinurile „dorinței“, le refulează prin viciul versificației și confuzionismul metaforic, ca-n dureros sonet LXXII :

Dorință, tu, deși vechi oaspe-al meu,
Te-agăți de-a mea Iubire-atît de tare,
Că nu mai v-osebesc pe fiescare,
În inima-mi de foc zbătînd mereu !

De-acum de tine mă desprind cu greu ;
Venus cu-aripa Dianei vrea să zboare ;
Destul huzur ; Virtutea aur are,
Să-ți moaie-n vîrf săgeata, gingaș zeu !

Servind cu-onoare, voi pluti-n delicii,
Neofensînd, paj prețios, purtînd
Iubirea-n ochi, credința-n piept — indicii !

E tot ce-mi lași, tu, unic Har, profund !
Dar tu, Dorință, totul vrînd, de-acum,
Ești surghiunită ; vai, dar atunci cum ?

Obsesiva „dorință“ se preschimbă-n obsesia „sărutului“, pentru care Sidney va scrie un inspirat subciclu de sonete, dintre care selectăm următoarele :



Scanned with OKEN Scanner

## LXXIV

Ci n-am sorbit fîntîna Aganippe,
Ci-n umbra văii Tempe nu șezum,
Iar vulgul stă-n dispreț la Muze — oricum —
Biet laic, vrea rit sacru să-nfiripe ?!

Aud de-un jerb poetic vechi tertipe,
Dar Domnul știe-ori nu, ce vor și cum ;
Mă jur pe cel mai negru Stix, acum,
Nu hoț de spirite-or streine-aripe !

Dar cum se face-atunci că, lin și clar,
Spun ce gîndesc în versuri curgătoare,
Ce-l farmecă pe orice cărturar ?

Ce cauză-i ? E asta, alta-i, oare ?
Nu-i nici un fel ! Atuncea cum ? Așa-i :
Sărut al Stellei, buza-mi inspirai !

## LXXIX

Dulce sărut, te cînt prin dulci cuvinte,
Tu, ce-ndulcești dulceața dulce-n sine,
La care, orice simț, părtaș devine ;
Hulubi perechi, Venerei din 'nainte !

Ataci frontal or te retragi cuminte ;
Ești dubla cheie-a inimei divine,
Bogată fiind, cu nuri bogați s-aține ;
Cuib tinereții, mag de haruri sfinte,

Ce-nveți să dăm, primind, totdeodată ;
Hîrjoană dulce, răni vindecătoare,
Sublimă moarte-n două vieți scurtată !



Scanned with OKEN Scanner

Speranței-ban, ostatec șansei pare ;
Prim dumicat iubirii ! — Imn, ți-ajungă !
Doar ei, pentr-un sărut nălța-vom rugă !

## LXXX

Cărnoasă dulce buză, mîndră fii,
Cît Spiritul, spiritual, te-admiră ;
Laudă Firii, tron Virtuții-aspiră ;
Lui Cupidon, foc rece-n glas i-adii ;

Tu, nou Parnas al Muzelor, tu știi
Frumosu-nțelepțit : scurgi har pe liră,
Subjugi dorințe, viața-n plin respiră,
Roșeața-ți prinde-onoarea purpurii !

Atît vruși, suflet, gura mea să spună ;
De-n ciuda inimei, gura-mi persistă,
Nelingușind, s-alunge-orice minciună,

Cît timp doar ea mi-ațîță goana-mi tristă,
O, buză dulce, orice imn prea-i slut,
Cînd tu-nveți gura-mi dulcele sărut !

Nesățiat de „hrana“ mult rîvnită, candoarea poetului imită bucuria țîncului nimerit în livada cu cireși : „Nimfă-a grădinii cu cireși, ce-mi fuse / Fruct mai gustos ca roada hesperidă, / Nu-mi interzice, draga mea, pe buze, / Cireșile, cînd gura mea-i avidă !“ (Sonetul LXXXII), ca, pînă la urmă, să-și tempereze hulpava lui poftă : „Jur că sărut, jur pe-ncîntarea mea, / Că niciodată nu voi mai mușca !“ Ca o pecete a unui definitivat, se sigilează vigurosul sonet LXXXI :



Scanned with OKEN Scanner

Sărut, o, har, de roșii nestemate,
Tu, fruct, or piatră-n locul Paradis,
Dai inimei cîntări înmiresmate,
Dai buzelor tăcute nobil vis ;

Sărut, ce legi suflări îngemănate,
Nod al iubirii, har firesc, promis,
Cum te-aș picta, privirilor mirate !
Măcar dintr-un condei te-aș fi descris !

Dar interzice ea ; sfioasă, spune
Că-n imnuri mai de preț nimb și-a clădit,
Cînd ard pe rug, tăcerea mă răpune !

Dar, viață, de mă vrei mai liniștit,
Cum eu pe spirit farmec vreau s-aștern,
Să-mi lănțui gura c-un sărut etern !

Egida extazului îl predispune la o redescoperire a farmecului trupesc și la o reinventariere anatomică, olaltă cu harurile spirituale ce emană de la senzorial, parcă privindu-le pe fiecare-n parte pentru prima oară, ca la-nceputul lumii (sonetul LXXVII) :

Aste priviri cu duh și nerv de rază ;
Ăst chip, vorbind despre perfecțiune ;
Ăst corp, ce-n inimi bezna luminează ;
Ăst har, de care Venus nu dispune ;

Mîna-asta, ce, cît Atlas, poartă-n pază,
Gura-asta ce, cînd vrea-n sărut răpune ;
Piele-asta, de-un omăt ce scînteiază ;
Și-acest cuvînt de cuminecăciune ;



Scanned with OKEN Scanner

Vocea-asta ce-n urechi duh viu sădește ;
Colocviu-acest ce-ngînă paradisul,
Mă fac să văd, lucind, dumnezeiește,

Că doar întru acestea-mi mîngîi visul ;
Fecioară, totuși, Muza-mi nu socoate,
Roșind, să spună ce-i mai drag din toate !

Alcătuit ca un portret la oglindă, în vădită ipostază narcisiacă, sonetul acesta, tranșat într-o revelație feciorelnică se încheie cu o glumă adolescentină, exchibiționîndu-se în fața... propriei sale Muze, agresîndu-i pudoarea verguralâ a reintegrării unei viziuni neașteptate !

Plasticitatea stilului său este remarcabilă și dacă uneori insinuează picturi și desene-n oglindă, alteori aparițiile și portretele cromatice aparțin lui Morfeu. Dar iată sonetul (XXXII) adiacent :

Morfeu, fiu viu al somnului de moarte,
Tu, martor vieții mortului — trăind,
Profet adesea, or poveste fiind,
Poet, cu toane — trist or vesel foarte ;

Cum tu, în mine, cert, păstrezi o parte
Și-a mele simțuri nu le știu dormind,
Prin tine, Stella mea — plîngînd, zîmbind —
Mi-nvață ochii orbi cum să se poarte !

De unde-aduci tu fildeș și rubine
Și perle și-aur, dîndu-i ei culori :
Ten, buze, dinți și păr, cum se cuvine ? !



Scanned with OKEN Scanner

Tont ! — zice — Nici în Indii nu-s comori,
Ca-n inima-ți, cînd vraja-ți crește-n jur,
De-acolo, chipul Stellei eu ți-l fur !

Vom lăsa deoparte anecdotica tematică a presupusului dialog cu meșterul plăsmuitor Morfeu, care-i tot redeșteaptă printr-un distins har plastic imaginea iubitei, interesîndu-ne îndeosebi, cu această ocazie, de unele din procedeele stilistice moștenite în tehnica lor de către sonetiști. Și dacă *obsesivitatea contrariilor*, organizată în adevărate orgi de oximoroane lirice, era înrădăcinată încă de la vechii poeți provensali, ca Raimbaut de Vaqueiras sau Giraut de Bornelh, fiind însușită și retransmisă mai apoi prin înalta tehnicitate a lui Petrarca, trebuie să mai adăugăm și un alt procedeu, pe care l-aș numi *simetria concordanțelor*, evident în sonetul de mai sus al lui Sidney. Procedeul remarcat se prezintă sintetic la prima terțină unde substantivele din primul și al doilea palier (*fildeș, rubine, perle, aur*) coincid cu cele din versul al treilea, *ten, buze, dinți, păr)* corespunzînd, prin enumerare, două cîte două : *ten, — fildeș, buze — rubine, dinți — perle, păr — aur.*

Apropierea și deci comparația simpatetică înobilează termenii anatomici prin corespondentele prețioase împrumutate din lapidarium sau mineralogie, substantive care-și capătă o nouă valență atributivă, cvasi-adjectivală.

În felul acesta, procedeul *perechilor opuse* (oximoronul),își are paralela pozitivă în suita *perechilor aderente* (corespondența), prin care unele substantive capătă funcție ornantă sau chiar hiperbolică, înlocuind epitetul. Aceste două procedee corelative s-au consacrat ca modalități tehnice de bază în alcătuirea poematică, de-a lungul secolelor, iar exercitarea lor a fost evidentă și în „secolul de aur“ spaniol, paralel cu renașterea engleză. Un exemplu cvasi-ideatic cu cel sidneyan analizat aici găsim în prima terțină a unui sonet ce-i aparține lui Luis de Góngora y Argote (1560—1627) : „Te bucură de gît, păr, buze frunte, /

Cît încă-n daurita-ți vîrstă-ți par / Că-s aur, crin, garoafe și cleștar"...

Vom constata aceeași etajare cu simetrie enumerativă între cei patru termeni anatomici, (gît, păr, buze, frunte) și substantivele din regnul mineral sau floral, sortite să le înobileze (aur, crin, garoafe, cleștar). Dacă ordinea comparativă e inversă celei de la Sidney, efectul este același, prin aderența metaforică a noțiunilor, a căror selecție e temperamentală și preferențială după sensibilitatea particulară a poetului. Prea îndelunga lor repetare în timp va consemna sterilitatea inventivității la imitatori și instaurarea poncifelor manieriste.

În fermecătoarea lucrare a lui Dámaso Alonso „*Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos* (Poezie spaniolă. Încercare de metode și limite stilistice) apărută și în Editura Univers (1977) într-o impecabilă echivalare a lui Sorin Mărculescu, ni se propun chiar formule de tip matematic pentru aceste *pluralități corelative*, cu elemente ce-și corespund, membru cu membru, într-o funcție sintactică aparent comună dar diferențiată prin acest procedeu potențial.

În eseul : *Lope de Vega, simbol al barocului*, din menționatul studiu, la capitolul : *Un al doilea Lope : Manierism petrarchist*, este apreciat drept tipic, în sistemul de artificii ale petrarchismului exacerbat și supralicitat, un sonet din *La Arcadia*, datat 1598 și apărut în *Rimele* de la 1602 ale lui Félix Lope de Vega Carpio (1562—1635). Am transpus astfel acel sonet :

Nu-i mai strălucitor, mai cristalin,
*Pîrîul înghețat* pe-nalte brîne,
Nici sculpturalul *abanos* mai brun e
Nici mai albastră floarea de dalb *in* ;

Nu-i mai bălai cel *aur* levantin,
Nici pur și-ametitor nu ne răpune

Balsamul *Ambrei*, nu-i mai de minune,
Nici scoica n-are mai distins *carmin*,

Ca *fruntea*-i și *sprînceana*-i, *ochii*, *păru*-i,
*Suflarea*, *gura*, preafrumoasei mele,
Cu chip de înger sub uman brocard ;

Leită-n totu-i lor, dar adevăru-i
Că-s vii numai prin ea, fiind moarte-acele :
*Cleștar*, *eben*, *in*, *aur*, *ambră*, *fard*.

Dámaso Alonso aseamănă acest sonet cu altele juveniíe ale lui Góngora, dintre care noi am și exemplificat mai înainte, și îl situează în cadrul celei mai coloristice și mai somptuoase dintre tradițiile renascentiste : „E un filon de poezie net cultă, tocmai din acea vînă care asigură cel mai important debit, la finele secolului al XVI-lea, apelor lirice izvorîte din Renaștere". Într-adevăr, arhitectura acestui sonet e magistrală, tehnica — impecabilă, nemaifiind necesară nici explicitarea lui printr-un alt sonet datorat lui Cervantes, cum se complică Dámaso. În cele două catrene, sînt înșirate, pe front larg cele șase comparative de nobilă plasticitate *(pîrîul înghețat, abanosul, inul, aurul, ambra, carminul)* pentru atributele umane din prima terțină *(fruntea, sprîncenele, ochii, părul, suflarea, gura)*, pentru ca în finalul terținei a doua să reia, enumerativ, prețioasele elemente expuse la început, astfel că substanța eterată a iubitei se reverbă în cele două constelații identic suprapuse, într-un evocator „joc secund".

Elaborarea acestei construcții ca o pagodă cu mai multe trepte, simulîndu-ne coordonata vitală din carapacea minerală a unei scoici, stîrnește, pe bună dreptate, apetența cercetătorului spre studiul interesant al acestui veritabil sandwich liric, cu diamante, oferit de ludicul poet renascentist.



Scanned with OKEN Scanner

Harul *geometrizant* al lui Lope de Vega este elogiat profund de către Dámaso, precizînd însă că „acestui joc i s-au consacrat Ariosto, Ronsard, Du Bellay, Shakespeare, Cervantes, Góngora, Lope, Calderon și, în zilele noastre, Juan Ramon Jiménez și nici mai mult, nici mai puțin — cine ar spune-o ! — don Miguel de Unamuno (pentru a nu cita decît figuri de prim rang)." Vom corecta, prin eseul nostru de față, omisiunea întîmplătoare sau vinovată ce i s-ar putea face lui sir Philip Sidney, reintegrîndu-l în distinsa „pluralitate corelativă" a sonetului universal.

Căci dacă, prin atingerea spadei pe epolet, s-a produs în 1583, cu puțin înaintea morții, înnobilarea integrului cavaler elisabethan Philip Sidney, opera lui, rămasă nepublicată pînă atunci, îl înnobilează și dincolo de moarte în cinul consacraților poeți „de prim rang".

Neclintit în unica sa dragoste, junele poet cată a-și îmblînzi continuu avînturile erotice prin jubilația conceptelor petrarchiste (sonetul LVII) :

Durerea-i, după lupte mari, stăpînă
Pe mintea mea, pe simțuri și talente :
Sînt sclavii ei, ei vorbele-i îngînă,
Și-n cruntu-i geamăt sună mai ardente !
( — — — — — — — — — )
Doar, eu speram durerilor descîntec !
Iar ea-ndulcind, cu chip și glas, prin lucruri,
Te face de durerea-ți să te bucuri !

Durerea, ca stare permanentizată prin iubire, devine factorul comun al multor sonete, precum și al celui de al CVIII-lea :

Durerea, cînd, uzînd de propriu-mi foc,
Topește plumbu-n pieptul meu ce fierbe,
Prin ăst furnal de zgură, mi-aprinzi jerbe
În inimă, mi-ești unicul noroc !



Scanned with OKEN Scanner

Gîndind la tine-ncîntător mă joc :
Sufletul-mi tînăr cuibul tău superb e,
Cînd — gazdă, veșnic, disperării-acerbe —
Ea-mi prinse-aripa cu-noptat obroc !

Mă face să-nclin capul, în derută :
„Tot aurul lui Phoebus, ce-l ajută
Pe-ăl ferecat, ce zi n-o mai vedea ?“

Ce straniu te răsfrîngi asupra mea —
Că-n supărări mi-ești bucurie mare,
Și-n bucurii, unica-mi supărare !

Poate că și în ordinea sonetelor apărute în 1598, sub îngrijirea surorii lui Philip Sidney, s-or fi strecurat erori, căci chiar într-unul din cele dintîi sonete (XVI), în terține, poetul se prezintă cu lecția aparent învățată în privința amorului, dacă nu vom considera că el se înarma cu preceptele altora, sperînd să-și ușureze experiența proprie :

Pe cînd mă hîrjoneam cu-acest leu june —
Binecuvînt ori blestem ? — ochii-mi cată
Spre Stella : de-am numit-o, ce-aș mai spune ?

Și-avui, din ochi, o lecție-nvățată ;
Am învățat Iubirea-i știu isprava,
Cum cei ce-s otrăviți, cunosc otrava !

Tot din epoca primelor tatonări, remarcăm un sonet plin de grație (XLV), într-un joc rafinat care sugerează naivitatea iubitei dar și harul de povestitor al amantului :



Scanned with OKEN Scanner

Chipul tristeții însăși Stella-l vede
Ades pictat pe fața-mi înnourată,
Dar milă stării mele nu-i arată,
Necunoscînd ce cauze-o precede.

Ci o poveste tristă gata-ți crede
Cu-ndrăgostiți necunoscuți vreodată,
Și-n pieptul ei, o mare-n clocot, iată,
C-un lăcrămos izvor mila-și răpede !

Cum fantesia stărilor fictive,
Chiar febra, naște mai multă favoare,
Decît un serv distrus, lipsit de-onoare,

În mine află-ți, dragă noi motive
Cu-ndrăgostiți ruinați, tragedii, feste ;
Eu nu sînt eu — plîngi, deci, de-a mea poveste !

Dedublarea poetului, în spiritul unui veritabil Cyrano de Bergerac, mai face trimitere și către celebrul sonet al lui Felix Arvers (1806—1850) din care citățm, spre analogarea situației : „Mon âme a son secret, ma vie a son mystère : / Un amour éternel en un moment conçu. / Le mal est sans espoir, aussi j'ai dû le taire, / Et celle qui l-a fait n'en a jamais rien su. / / (...) À l'austère devoir pieusement fidcle, / Elle dira, lisant ce vers tout remplis d'elle : / „Quelle est donc cette femme ?“ et ne comprandra pas.“

Probabil că Sidney era un încîntător „causeur“, deși nu era un amorez prea exersat, după cum ne-a mărturisit într-un sonet, așa că, bizuindu-se pe calitățile și studiile sale literare, căuta să se facă iubit. Este aproape sigur că parcursese lucrarea *De verborum significatione* (Despre sensul cuvintelor), din 1530, aparținînd lui Andrea Alciato (1492—1550) în replică lá *Elegantiarum latinae lingue* (Eleganța limbii latine) a lui Lorenzo Valla (1407—1457), dar este neîndoielnică



Scanned with OKEN Scanner

lectura unor scurte compoziții versificate reunite sub titlul *Emblemata* (Ornamente în relief), din 1531, al căror autor era tot Andrea Alciato.

Cunoscînd emblema alegorică a lui Alciato, care îl înfățișa pe Hercule conducînd o mulțime de oameni, legați la un lanț de aur prins chiar de limba lui, această alegorie reprezentînd, de fapt, forța cuvintelor și a oratoriei transpusă în cea fizică, Sidney își însușește ingenioasa alegorizare și odată cu ea e sedus de metafora titanismului lexic, de energetica Verbului, pentru care compune iluminatul sonet numerotat LVIII :

Mulți se-ndoiau că-n lanțu-i de-aur prinse
El, Oratorul, inimi, oameni, pînă
Ce pașii lor luau ritmu-i, dimpreună,
Iuțit sau lent, din hăț cum îi deprinse !

S-ajungi suprem, prin vorbele-ți distinse,
Prinse-n tropi fini, argumentate-n vînă,
Cînd, prin talentul vorbei, minte-ngînă,
Și-n neciopliți, matrița minții-aprinse !

Judecă, deci : în fraze meșterite,
Durerilor le-am scris anatomia,
De suflul tandru-al Stellei fiind citite,

O, glas, o, chip ! Deși curtai urgia,
Prin vorbe triste-n tristul meu ținut,
Un farmec nou, de vis, s-a fost născut !

„Anatomia durerilor“ scrisă de Sidney pentru iubita lui, pe lîngă abstractizarea metaforică a stării în care se afla, iubind, pare să mai exprime și tentația unor terminologii scientiste din epocă.

Dar, deși mobilizase „armate-ntregi de triste vorbe“ (sonetul LV) în lupta inegală și arborase armura cute-



Scanned with OKEN Scanner

zătoare a Naturaleții și Rațiunii, frontul interior e gata să se prăbușească, pînă la urmă cuvintele fiind înlocuite prin suspine și lacrimi, ca o ultimă posibilă izbăvire, deși ignobilă, pe care o prevăzuse în amarnicul sonet XLIV :

A mele vorbe, știu, spun chiar ce spun ;
Iar mintea-mi plînge-n spasm interior ;
Pot cere-oricărei inimi ajutor ;
Doar nu-i de tigru sufletul ei bun !

M-aude ea, dar milă tot n-adun —
Cu cît mă plîng, cu-atît mai fără spor,
Vai — plînsul — ce efect ne-ndurător :
Noblețea însăși crudă-i, cu-ăst cășun !

Eu bănui multe, de-adevăr mă spării ;
Cînd suflu-acestui plîns al meu răzbate
În porți, la Curtea Binecuvîntării,

Suspinele-mi sînt metamorfozate
Și-n locu-acela sfînt, printr-o magie,
Tot plînsul meu e-un cînt de veselie !

Este cuprins aici supremul oximoron renascentist, confuzionat demential în conceptul grotesc al *rîsu-plînsului* isterizat, care cutremură porțile de la „Curtea Binecuvîntării". Elogiul lacrimilor, care izbucnesc precum un gheizer purificator, celebrează printr-un sonet de cea mai pură factură petrarchistă revelatoarele concepte (sonetul C) :

O, lacrimi ! Dar nu lacrimi ! Sfîntă ploaie,
Crini, trandafiri, c-o aură cerească,
Din mîndri ce-s, mai mîndri faci să crească,
Prin milă-al Frumuseții-Har se-nnoaie !

Privelişte, ce-n piept mi-aprinzi văpaie,
Suspinele înghețu-or să-l topească,
Curg rîuri pe sub boarea-ți îngerească,
Un proaspăt iad mă frige-n jărăgaie !

O, plîngeri ! exprimate-atît de faur,
Că însăși Elocvența-ar fi geloasă,
De-al vorbei murmur, muzica-i de aur !

Suspine, lacrimi, plîngeri — nu-mi mai pasă :
Àst semn ceresc de-i întristării sfeșnic,
Adio, bucurie, trist vreau, veșnic !

„Suspine, lacrimi, plîngeri“ — iată consecințele iubirii pe care i-o promiseseră anii tineri, atunci cînd se pare că poetul încheiase „tradiționalul“ contract faustian, fără a renunța la argumentul lucid, chiar dacă el se preschimbă într-un sofism al imoralității și condamnării creștine (sonetul XIV) :

De-i un păcat că firea-mpacă-n sine
Cuvîntu-ntru-adevăr, credința-n faptă,
Cu-aprinsul duh, ferindu-l de rușine,

Păcat de-i tihna inimii, deșteaptă
Dezgust față de tot destrăbălatul —
Iubirea-i un păcat, deci — vreau păcatul !

Conversiunea sacralității stilnoviste a iubirii în accesele laicității realiste devine calea aleasă de Sidney, în căutarea unui remediu naturist al dragostei (*remedia amoris*), preferînd, unei posesivități diafane și intelectualiste, izbăvirea dorinței imediate, carnale. Din păcate, deși temperamentul său vital îi indică o trăire promptă



Scanned with OKEN Scanner

și neidealistă, circumstanțele sociale și istorice în care e prinsă spiritualitatea sa distinctă îl condamnă tocmai la formula contrarie dorințelor sale, fiind infinit și jertfit în această „luptă" a contrariilor renascentiste. De la tratatul *De Amore* (Despre iubire) — cca 1238 — alcătuit de Andreas Capellanus, convoiul sonetiștilor, începînd cu Giacomo da Lentini, Pier della Vigna, Guido Cavalcanti, Guido Guinizzelli, Dante și Cecco Angiolieri, continuînd prin Petrarca, Michelangelo, Giordano Bruno, toți au fost siliți să opteze pentru una din căile amorului, mărturisindu-se prin stilnovism sau prin realismul comic.

Atitudinea pozitivă și realistă față de dragoste, contrară proiecției eterate și idealiste, este limpede și sublim experimentată de către Sidney și baladescul sonet LXXV :

Din regii toți, cîți ne-au domnit nainte,
Eduard al patrulea numi-l-vor Primul
Și-l laud, nu drept chipeș, clară minte,
Nu doar pentru-aste daruri noi slăvimu-l,

Nu doar ca tînăr brav, cu-nțelept stimul,
Ce, re-ntronat, răzbună-al său părinte ;
Părtaș lui Marte-i îmblînzi regimul,
Fiind cumpătat cînd spada-i preafierbinte ;

Nici c-ar fi-nfricoșat floarea-de-crin,
Cu labele-i de leu, însîngerate,
Ca Ludovic să-i dea tribut, din plin !

Mărunte-s toate spre-a-i slăvi icoana,
Dar Bravul Cavaler vădi că poate
Păstra iubirea, chiar jertfind coroana !



Scanned with OKEN Scanner

Acest sonet constituie o epigrafie clară a propriilor avînturi ce-l bîntuie pe Sidney, dar „Bravul Cavaler" nu și-a putut păstra iubirea „chiar jertfindu-și coroana", iar pomenitele virtuți, prin care „Părtaș lui Marte-i îmblînzi regimul, / Fiind cumpătat cînd spada-i prea fierbinte", nu se adeveriră, ba chiar se manifestară dimpotrivă, consfințind un destin în răspăr cu hăruita și umanista lui vocație. Se poate spune că viața lui Sidney o prefigurează într-un culoar paralel pe aceea a personagiului Segismundo din comedia tragică *Viața e vis* a lui Pedro Calderón de la Barca (1600—1681), afectînd un comportament oscilant între predestinare și liber arbitru, între vis și viața ca vis iar trecerea prin lume ca printr-o scenă amplă de teatru, se va reflecta abundent și în opera shakespeareiană ce-i va urma curînd lui Sidney, însă multe dintre versurile înscrise în *Astrophel și Stella* rămîn memorabile prin forța și originalitatea lor conceptuală, de o acută modernitate, după cum atestă și sonetul LXXVI :

Gemenii-aprinși, venind, spre mine-ndreaptă
Razele lor ; ci-n lipsa-i, mă-nvăli
Recea mîhnire ; cum apare-i zi,
Lumina tandră-a dragostei m-așteaptă !

Ca Aurora, zori-mi calzi deșteaptă
Gingașa forță, ochii-mi iar sînt vii
Și veseli joacă-n raze purpurii
Și-a nopții iazme pier sub raza coaptă !

Pe cînd vorbesc, se face-n mine-amiază
Lumina-i crește timp și spațiu-n jur,
Inima-mi arde, ochii-orbesc sub rază ;

Vînt, umbră, n-au răcoare — cum să-ndur ?
Gîfîi, văd strîmb, calc greu, mi-e mintea flască ;
Roagă-acest soare, blînd să-ntr-amurgească !



Scanned with OKEN Scanner

Predestinat Constelației Gemenilor, sufletul poetului rîvnește, contrar voinței sale exprese, numai partea cerească a trăirii sale, dar, întrucît rațiunea realității nu poate fi decît apariția iubitei, care strălucește prin absență, trăirea într-aevea și diurnitatea ei nu-și află niciun sens, drept care, abia trezit din visul armonios, poetul grăbește cursul real al timpului, dorind reîntoarcerea în visul izbăvitor.

Firește că nu intenționăm „să rezumăm" aici poemul propriu-zis, ci ne referim la o succesiune în care sînt filmate aparențele.

Altfel, tematica Iubirii e rodnică în orice împrejurare, dispersîndu-se într-un evanescent evantai de idei feerice și ramificații tematice, precum am văzut : flirtul, suspinul, sărutul, dorința, curiozitatea, lacrima, toate puse sub emblematica turnirului amoros, celebrîndu-se drept virtuți supreme : Onoarea, Gelozia și Fidelitatea, bulversate de jocul hazardului. Pentru Sidney, care e silit să savureze îndeosebi voluptatea regretului, marea problemă a Iubirii e însăși *Dorința* (sonetul CIX) :

Tu, ce-ndemni orbul, pe smintit l-ademeni,
Jeg al scornelii, minte pîngărită,
Abjectă bandă, din nimic — griji semeni,
Tors de păianjen — șleampătă ispită !

Dorinți ! Dorinți ! Prea scump, cu mintea-n cremeni
Strivită, marfa-ți proastă fu plătită !
Prea mult, Dorință, somnului te-asemeni,
În loc să-mi stimuli mintea-n slăvi, pe-orbită !

Ci-n van cătași să mă ruinezi, oricum,
În van mă-ndemni s-aspir la lucruri vane,
În van aștîți un foc, ce-i mai mult fum !



Scanned with OKEN Scanner

Știm lecția Virtuții suverane :
Răsplata-n ruine-i, doar, cu toată ființa !
Doresc să știu cum să ucid Dorința !

Această „știință de a ucide Dorința", întrucît „Prea mult, Dorință, somnului te-asemeni" iar Virtutea îl răsplătește cu dezastre și ruine, constituie o alternativă între două coșmare, o cumplită dilemă a cărei rezolvare nu-i alta decît renunțarea totală, soluție pe care sufletul îndurerat al poetului n-o numește, dar care se impune fatal. În această tragică situație, plecînd într-o luptă războinică autentică, poetul se afundă, conform jocului cu care se obișnuise, într-o visare eternă, păstrătoarea funestei Iubiri (sonetul CX) :

Te du, Iubire, ce-ai s-ajungi tot tină !
Tu, mintea mea, aspiră mai spre creștet,
Bogată-n lucruri fără de rugină !
Tot, fi-va veșted — e plăcut ce-i veșted !

Aspiră-ți raza, forța-ți fă umilă —
Dulcele jug e certa-ți libertate,
Ce sparge norii, cască o pupilă
Strălucitoare, să vedem prin toate !

Păstrează-ți raza ! Fie-ți călăuza,
Pe scurtul drum, din naștere la moarte !
Pe cel ce-și cată cerul lui și spuza,
Știi, doar, cum rău-l lunecă, deoparte !

Adio lume ! Binele-l văd bine :
Iubire-n veci păstrează-ți viața-n mine !

Contaminată de amorul muritorilor, structura hyperionică a poetului ascultă, totuși, vocea profundă : „Păs-



Scanned with OKEN Scanner

trează-ți raza ! „pentru a fi călăuzit pe calea întoarcerii, dar, luîndu-și adio de la lume, el va rămîne impregnat pentru de-a pururi de fiorul iubirii. Astfel, zbuciumul unei realități precare și plină de mîhnire, cu o trăire într-aevea, capătă, în planul creației, o rezolvare tematică impresionantă și originală, printr-o acoladă romantică, încrezătoare, totuși, în ecoul Iubirii !

Ultimele două sonete comentate aici (CIX și CX) nu au fost tipărite în ediția originală a volumului „Astrophel și Stella“ editat de contesa Pembroke, unde apăreau numai 108 sonete și cele 11 cîntece, dar ele au fost incluse în ediția Grossart, argumentîndu-se, desigur, autorul ar fi dorit ca ele să fie citite împreună cu suita de sonete și nu răzlețite. Întru această aserțiune i-am urmat și noi. Într-adevăr, cele două sonete finale adăugate au o valoare concluzivă asupra întregului op și chiar asupra vieții marelui poet.

Ele par să constituie însuși actul justificativ sidneyan de renunțare la acest joc al vieții, act scris cu propriul sînge din „călimara“ inimii, așa cum își adresase îndemnul propriu încă de la primul sonet programatic : „Smintite, moaie-n inimă și scrie !“

*
* *

În ceea ce privește problemele tehnice, de construcție și de versificație, ale poemului mozaical *Astrophel și Stella,* precum și dificultățile transpunerii sale în românește, doresc să menționez unele aspecte.

Sonetul preferat de Philip Sidney este riguros și asemănător celui petrarchist, folosind în primele două catrene cîte două rime, cu profil variabil, ori îmbrățișate, ori alternative, după schemele ABBA și ABAB.

În afară de unele rare excepții, versurile finale pecetluiesc sonetul cu cîte un distih pregnant ca o maximă, care, adesea concluziv sau pointist, rezolvă premisele silogistice ale catrenelor, cu o surprinzătoare vioiciune, de spirit, într-o construcție armonioasă și elegant logică.



Scanned with OKEN Scanner

Distihul final, ca o parafă regească a poetului, va fi preluat cu mare aplomb de către însuși Shakespeare și în acest sens voi cita ultimul sonet (CX) din ciclul sidneyan, care diferă de toate celelalte însumate aici, prin faptul că octetul prim nu mai folosește doar două rime, sonetul fiind compus din trei catrene distincte, plus distihul, instaurînd astfel formula tipică a sonetului englezesc.

Aceasta va deveni formula shakespeareiană a sonetului, mai puțin încorsetată în rigoarea rimelor, cu o expozitare silogistică mai lejeră, dar cu un accent și mai pregnant pe distihul final.

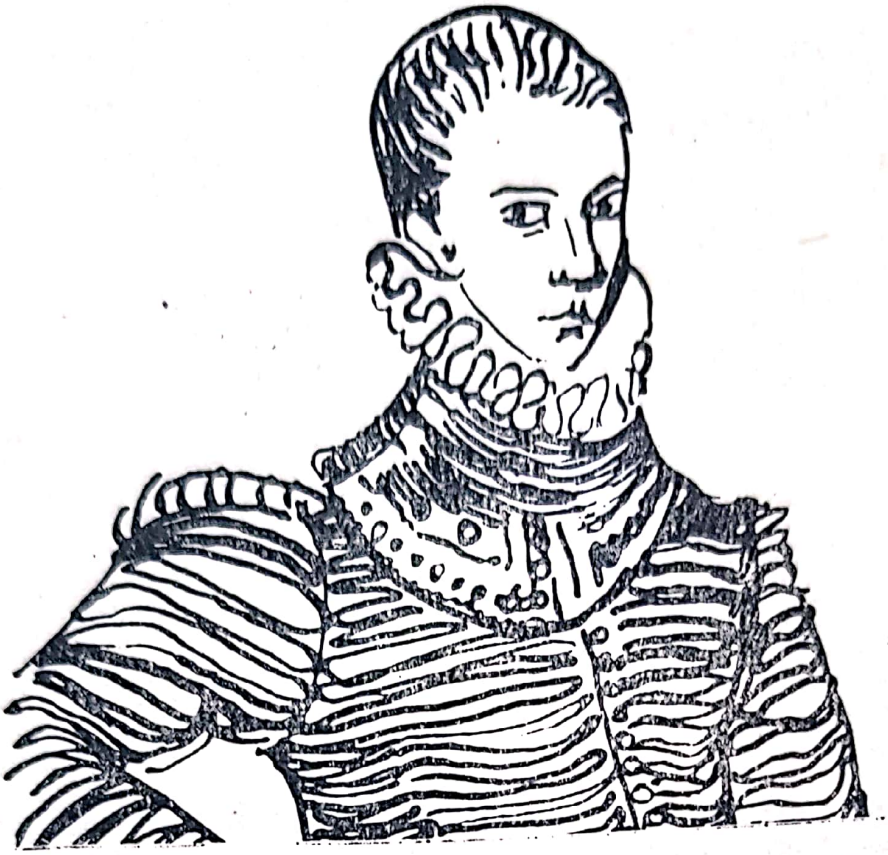
În privința ritmului folosit, Sidney are versuri de unsprezece și de zece silabe, în general, dar uneori, ca, de pildă, în sonetele I, LXXVI, LXXVII și CII, versul e lungit la douăsprezece silabe, și adesea marcat cu cezură, ceea ce, socot, amplifică încercările sale, dar și problemele traducătorului.

Deși mai dificil, dar mai propriu limbii noastre, am ales, pentru transpunerea românească endecasilabul, punctat, uneori, cu versul decasilab, ceeea ce pentru noi înseamnă sonetul clasic, de tip eminescian.

Printre încercările stilistice ale lui Sidney, în afara cîntecelor încastrate în suita sonetelor, de ritmuri și tonalități diferite, reamintim așa-numitul sonet LXXXIX, unic, care se construiește în întregime pe o succesiune oximoronică : *noapte-zi-zi-noapte,* noțiuni care înlocuiesc pînă și alternanța obișnuită a rimelor. În rest, e folosită întreaga elaborare a procedeelor petrarchiste, potențialitatea oximoronului și pluralitatea corelativă într-o ordinare pitagoreică.

Diversitatea schemelor folosite de Sidney dovedește în mod impresionant valoarea studiului și a exercițiului de stil, în căutarea unor forme adecvate limbii și expresivității literare engleze, dar și pe temerarul poet care își caută competițiile sportive și spirituale demne de renumele său nepieritor.

Scanned with OKEN Scanner



# APOLOGIA POEZIEI – ÎNTRU APĂRAREA POEZIEI

Scanned with OKEN Scanner

# APOLOGIA POEZIEI
# ÎNTRU APĂRAREA POEZIEI
## I

Deși nici una dintre scrierile sale nu au fost publicate în timpul vieții, personalitatea lui Philip Sidney marchează în literatura engleză farul orientativ și deschizător de căi certe, străfulgerate de puternicul impuls rinascimental. Dacă importanța sa în planul creației proprii este universal recunoscută prin valorosul ciclu de sonete și cîntece, reunite în opera sa *Astrophel și Stella*, datorită culturii sale temeinice și bine informată în problemele literaturii, el pune bază și criticii literare în limba engleză, elaborînd între 1580—82 un eseu critic intitulat *Întru apărarea Poeziei (The Defence of Poesie,* al cărui text puțin modificat se publică în 1595 sub titlul *An Apologie for Poetrie).* Pretextul eseului este un răspuns la adresa puritanului Stephen Gosson, care îi dedicase, fără nici o curtoazie, un pamflet de obtuză rigoare numit *Școala Abuzului (The School of Abuse* — 1579), pare-se că în perioada de dizgrație elizabetană a lui Sidney, pamflet care atacînd toate manifestările artistice, teatrul, muzica, dansul și împreună cu poezia orice alte „abuzuri" ale societății, își propunea să reprime „poeții, cîntăreții, bufonii și alte asemenea omizi ale regatului".

Ignorînd nu numai numele puritanului agresiv, dar și alura lui de îndoielnic retor neoplatonician altoită cu vocea gravă a unui pretins Savonarola, eseul lui Sidney se



Scanned with OKEN Scanner

detașează într-o presupusă replică ce se caracterizează prin ținuta stilului, în spiritul clasicelor tipare ale retoricei, constituind un dens și concis tratat asupra Poeziei și totodată autenticul manifest estetic al Renașterii engleze.

Eseul este alcătuit din părțile componente ale unui discurs complet și convingător, urmînd schema constructivă consacrată a oratorilor antici : *exordium, narratio, propositio, divisio, confirmatio, refutatio, digressio* și *peroratio*, formulă cunoscută și prin circulația diferitelor crestomații quintiliene. Această formulă impunea studiul serios al temei propuse în dezbatere și realizarea întreitei sarcini asumate de către orator : *ut doceat, ut moveat, ut delectat* (să informeze, să impresioneze, să placă), lucruri pe care le-a urmărit, din capul locului, însuși Sidney. Totodată, el s-a văzut îndrituit să țină seama de premizele și imperativele estetice ale stilisticii, împodobindu-și ideile, după modelul lui Cicero și Seneca, într-un clasicizant efort de claritate, pitoresc și muzicalitate lexică, folosind limba uzuală *(sermo vulgaris)*, cu toate calitățile ei înrădăcinate, prin naturalețe, simplitate și adevăr.

Privitor la *exordium* sau *principium*, înțelegînd introducerea discursului, asemănătoare acelor scurte preludii ale chitariștilor antici *(proemium)*, Quintilian avertiza că : „se obișnuiește ca exordiile să se bazeze și pe circumstanțele care au legătură cu persoanele și cauzele în discuție". Sidney ține cont de această indicație și își începe pledoaria printr-o mărturisire despre sine, evocatoare prin umor și declanșatoare de sarcasm.

El își amintește de timpul cînd, împreună cu prietenul E(dward) W(otton), fiind la curtea împăratului Maximilian al II-lea, învăța arta călăriei de la un italian priceput, John Pietro Pugliano, intendent al grajdurilor imperiale, care se lansa în debitarea unor astfel de maxime : „Soldații sînt cei mai nobili dintre oameni, iar călăreții cei mai buni dintre soldați, fiind ei stăpînii războiului și podoabele păcii ; gata oricînd să plece și bucuroși oricînd să rămînă ; glorioși atît pe cîmpul de luptă, cît și la curte".

Capabil să considere drept supremă glorie a unui prinț aceea de a fi un bun călăreț, orice altă pricepere în arta guvernării fiind doar o *pedanterie* (deprindere școlă-



Scanned with OKEN Scanner

rească), situa calul, ca pe Incitatus al lui Caligula, în rîndul celor mai stimabili curteni, ba chiar mai presus, considerîndu-l „singurul curtean care te servește fără lingușire, animal de cea mai mare frumusețe, credință, curaj și alte asemenea însușiri", fapt care îl determină pe Sidney să concludă hazos : „încît, dacă n-aș fi fost întrucîtva logician înainte de a fi venit la el, cred că m-ar fi convins să doresc a fi fost cal".

Comparîndu-se cu pătimașul pedagog ecvestru, de la care se împărtășește și înflăcăratul poet, scriind numeroase sonete pe această temă, Sidney întoarce cu abilitate și umor frîiele discuției spre cadrul propus :

„Prin urmare, dacă dragostea puternică și argumentele slabe ale lui Pugliano nu vă satisfac, vă voi da exemplul mai bun al propriei mele persoane, care (nu știu prin ce ghinion), ajungînd, deși nu sînt la anii de bătrînețe și răgaz, la titlul de poet, mă simt provocat să va spun cîte ceva în apărarea acestei vocații a mea, nedorită, pe care o mînuiesc mai mult din bunăvoință decît din motive întemeiate — și deci ascultați-mă cu răbdare, deoarece trebuie să iertăm pe școlarul care-și urmează dascălul."

„Biata poezie" care stîrnește mila și a decăzut „devenind prilej de rîs pentru copii" merită sprijinul și argumentația amplificată împotriva proștilor ce o discreditează, folosind „pînă și numele filosofilor, pentru a o defăima, creînd marea primejdie a unui război între Muze".

Trecînd la partea a doua *narratio,* în care se trasează subiectul, schițîndu-se unele puncte din cuprins, după indicațiile lui Cicero din *De oratore* (preluate de Quintilian în *Institutio oratoria),* se impune ca această narațiune să fie fățișă limpede, scurtă, credibilă *(aperta et dilucia, brevis, credibilis)* și să aibă grandoare și culoare *(magnificentia, color).*

La acest capitol, Quintilian îndemna să se vorbească despre cazuri, persoane și locuri asemănătoare cu cele aflate în discuție, pentru a se face speculații comparative la diverse timpuri. El precizează că există, de fapt, două specii de narațiune : una referitoare la însuși fondul cauzei, a doua constînd în expunerea de împrejurări care au legătură cu fondul.



Scanned with OKEN Scanner

Astfel, Sidney pornește prin a combate pe detractorii ingrați ai poeziei, cea ,care „în cele mai nobile limbi și narațiuni ce se cunosc pe lume a fost dătătoare de lumină ignoranței, precum și prima doică, al cărei lapte a făcut posibil, încetul cu încetul, ca ei să se hrănească apoi din alte cunoștințe". Ingratitudinea defăimătorilor este comparată cu aceea a unui arici care-și gonește gazda primitoare sau a viperelor care, prin nașterea lor, își ucid părinții. Urmează o enumerare ilustrativă din antichitate prin marii ei poeți Musaeus, Homer, Hesiod, Orfeu, Linus, ca premergători (deși vechimea este ea însăși de venerat) — „iar dulceața lor încîntătoare a reprezentat motivul care a atras mințile sălbatice, neîmblînzite, spre admirația științei, astfel precum Amphion, se spune, a mișcat pietrele cu poezia lui și a construit Teba, iar Orfeu era ascultat pînă și de fiare — într-adevăr acei oameni aveau suflet de piatră și de fiară". Numindu-i, deocamdată, numai pe Livius Andronicus și Ennius, dintre romani, trece la triada italiană Dante, Boccacio, Petrarca, pentru a-i cita pe poeții de limbă engleză Gower și Chaucer, „după care, încurajați și încîntați de minunatul lor exemplu, au urmat alții, să înfrumusețeze limba noastră maternă, așa precum și alte arte au menirea de a o împodobi".

Se atestă activitatea vechilor filosofi „sub masca de poeți', astfel că „Thales, Empedocles și Parmenides își cîntau filosofia lor naturală în versuri ; așa au făcut și Pitagora și Phocylides cu sfaturile lor morale ; așa au procedat și Tyrtaeus în problemele de război și Solon în problemele politice ; sau, mai degrabă ei, ca poeți, și-au exercitat încîntătoarea inspirație în aceste culmi ale celei mai înalte științe care, înaintea lor, erau ascunse lumii".

Înțeleptul Solomon a scris în versuri „minunata povestire a insulei Atlantice" continuată de Platon, acel Platon la care „oricine se gîndește bine va descoperi că în corpul operei sale, deși miezul și forța erau reprezentate prin filosofie, suprafața, așa cum se dezvăluia, precum și frumusețea izvorau mai cu seamă din poezie".

Herodot și-a intitulat istoria sa cu numele celor nouă Muze.

Sînt pomeniți *barzii* din Țara Galilor, *adevăratul leagăn al vechilor britani,* unde „cu toate cuceririle romane,



Scanned with OKEN Scanner

saxone, daneze și normande, dintre care unele au încercat să ruineze la aceștia orice amintire a învățăturii, poeții lor dăinuie chiar și azi". Sînt pomenite profețiile vaticinarii și cele ale oracolului de la Delfi, prevestirile Sibilei, rostite în versuri, proslăvindu-se, apoi Psalmii lui David.

Față de semnificația poetului ca *Vates,* la romani, termenul grecesc *poitin* (făcător) vine să definească forța demiurgică și spiritul lui creator, diferențiindu-l de celelalte categorii umane (astronomul, geometrul, aritmeticianul, muzicianul, gramaticianul, retorul, logicianul, metafizicianul etc.) :

„Numai poetul detestă ideea de a fi legat de o asemenea supunere, simțindu-se înălțat de vigoarea propriei sale imaginații ; el crește de fapt într-o altă Natură, făcînd lucruri fie mai bune decît le-a zămislit Natura, fie cu totul noi, forme pe care Natura nu le-a cunoscut, cum ar fi Eroii, Semizeii, Ciclopii, Himera, Euriile și alte asemenea ; astfel, el merge mînă în mînă cu Natura, neîngrădit însă de cercul strîmt al darurilor ei, ci mișcîndu-se liber în zodiacul propriului său spirit. Natura n-a creat niciodată pămîntul într-o urzeală de tapițerie atît de bogată, cum au făcut îndrăzneții poeți, nici cu atît de plăcute rîuri, pomi roditori, flori plăcut mirositoare, nici cu orice floare cu orice altceva ce ar putea face mult îndrăgitul pămînt mai vrednic de dragoste. Lumea ei este de bronz, poeții ne dăruiesc una de aur."

Natura nu a creat, cu toate strădaniile sale iscusite, nici un arhetip al iubirii ca Theagenes, al prieteniei fidele, ca Pilade, al vitejiei, ca Orlando, al dreptății, precum Cirus al lui Xenofon, al virtuților precum Enea al lui Vergiliu !

Elogiul Poeziei e culminant prin faptul că „grecii, desigur nu fără motiv, i-au dat Poeziei un nume mai înalt decît oricărei alte științe".

Etimologia acestui cuvînt constituie ea însăși o apologie greu de atins, dar demnă de încercarea oricărui elogiu.

În *Propositio* (III), partea care prezintă teza expunerii, aflăm următorul text : „Poezia este, deci, o artă a imitației : Aristotel o denumește cu ajutorul cuvîntului *mimesis,* ceea ce vrea să zică o reprezentare, falsificare sau



Scanned with OKEN Scanner

prefigurare — o imagine grăitoare, spre a ne exprima metaforic — cu scopul de a învăța și încînta. (Ea conține trei genuri principale.)"

După Quintilian, această enunțare a problemei, situată după narațiune, nu este întotdeauna necesară, fiind adesea suficient de evident care-i obiectul problemei, mai ales cînd narațiunea se termină exact acolo unde începe dezbaterea. Deși se referă strict la discursul judiciar, se pare că afirmația se aplică și la Sidney, contrazicîndu-i procedeul, care într-adevăr produce o întrerupere, în locul unei continuări firești.

În partea a patra, *divisio* sau *partitio,* în care se face diviziunea oratorică prin enumerarea logică a chestiunilor de dezbătut „propuse de noi, de adversar sau de amîndoi". după definiția lui Quintilian, vom asista și la Sidney la o defalcare pe epoci și substanță a poeților și operelor lor :

„Cei mai vechi și mai remarcabili au fost aceia care au imitat minunile incredibile ale lui Dumnezeu. Așa a fost David cu Psalmii lui ; Solomon cu Cîntarea cîntărilor, în Eclesiast și în Proverbe : Moise și Deborah cu Imnurile lor ; și cel care a scris Cartea lui Iov ; pe acestea, printre alții, învățatul Emanuel Tremellius și Franciscus Junius le numesc *partea poetică* a Scripturii. Aidoma lor au fost, deși adorînd divinități păgîne, Orfeu, Amphion, Homer, cu imnurile sale și mulți alții, atît greci, cît și romani."

În al doilea rînd, vin cei ce tratează probleme filosofice : „fie morale, ca Tyrtaeus, Phocylides și Cato ; fie naturale, ca Lucretius și Versilius, cu Georgicele sale ; fie astronomice, ca Manilius și Pontanus ; fie istorice, ca Lucan ; dacă acestea nu plac unora este din vina judecății lor lipsite de gust și nu a hranei dulci date de știința dulce rostită."

În cea de a treia categorie, „sînt aceia care imită cel mai bine pentru a ne învăța și a ne încînta, iar pentru a imita nu împrumută nimic din ceea ce este, a fost sau va fi, ci se mișcă, struniți numai de discreția proprie omului învățat, în cuprinsul considerației divine a ceea ce poate fi și trebuie să fie. Aceștia sînt cei care, fiind primii în modul cel mai nobil, pot fi pe drept cuvînt numiți *Vates*."

După această împărțire a poeților în cele trei categorii, fără să fie, totuși, prea clar principiul estetic ce a



Scanned with OKEN Scanner

stat la baza ei, Sidney expediază și problema genurilor literare, înșirînd cele mai importante subdiviziuni : eroicul, liricul, tragicul, comicul, satiricul, iambicul, elegiacul, pastorala și alte cîteva, unele din ele fiind numite după *subiectul* tratat, altele după *felul versului* în care e preferabil să fie scrise.

Revenind la poeți, face o nouă aserțiune, de data asta emițînd un autentic principiu de valoare : „au existat excelenți poeți care nu au versificat, iar în zilele noastre roiesc sumedenii de versificatori, care n-ar trebui niciodată să poarte numele de poeți". Citîndu-i pe Xenofon și Heliodorus, care au scris în proză adevărate poeme eroice, vrea să demonstreze că „nu rima și versul fac un poet, așa cum nu roba îl face pe avocat, care, chiar dacă pledează în armură, este avocat și nu soldat". Privitor la opera ca atare și realizarea ei, Sidney consideră că Senatul Poeților ar fi ales *versul* ca fiind cel mai potrivit veșmînt și că, dacă subiectul este luat întru totul, forma trebuie să-l depășească, nefiind ca într-o conversație obișnuită sau ca o vorbire necontrolată prin somn, ci „cîntărind fiecare silabă a fiecărui cuvînt la justa proporție, după demnitatea subiectului".

Privitor la poetizarea termenului de „poet" și anumite inexactități în folosirea acestui termen, la capitolul prim al *Poeticei* lui Aristotel găsim următoarea diferențiere : „Este adevărat că oamenii, împerechind numele versului cu cuvîntul poezie, numesc pe unii poeți elegiaci, pe alții poeți epici, numindu-i poeți, nu după natura imitației, ci după cum întrebuințează același metru. E drept că avem obiceiul să numim astfel pe cei ce expun, cu ajutorul metrilor, chiar un subiect de medicină sau știința naturii ; totuși, nu există nimic comun între Homer și Empedocles, în afară de metru. Așa încît s-ar potrivi mai bine să numim pe unul poet și pe celălalt fizician, mai degrabă decît poet."

Dealtfel, acest punct de vedere, împrumutat direct de la Aristotel, este bine subliniat de către Sidney, după cum am văzut, în *narratio,* o dată cu elogiul deosebit adus veritabilului *vates-poitin.*

Despre asemenea deosebiri și paralelisme Sidney va vorbi mai pe larg în cea de-a cincea parte a discursului



Scanned with OKEN Scanner

său și anume în *confirmatio*, parte consacrată dovezilor, argumentărilor și probelor relative la teza propusă, în vreme ce la Quintilian această parte este inclusă în capitolul al III-lea din cartea a V-a (Despre digresiune).

*Confirmatio* (V) apare drept partea cea mai dezvoltată a discursului sidneyan, comparativ chiar cu spațiul acordat pentru reconsiderarea și respingerea argumentelor opuse (VI — *Refutatio*). Acest al cincilea capitol se prezintă atît de amplu pentru că de fapt cumulează două subcapitole importante, primul continuînd pe linia aristotelică valorificarea unor paralele, favorabile poetului, între poet și istoric, pe de o parte și poet-filosof, pe de alta, iar cel de-al doilea subcapitol preocupîndu-se de genurile literare.

Capitolul începe cu o proslăvire a unanimei aspirații umane către absolut, indiferent de preocupările lor particulare : „Dar cu toții, și unii și alții, avînd acest scop, să cunoască, și prin cunoaștere să-și înalțe spiritul din închisoarea trupului, pentru a se bucura de propria sa esență divină."

Nu fără oarecare sarcasm asupra nimicniciei omului și contra numeroaselor sale eșecuri, din cauza diversității și dezbinării cercetătorilor pe căi singulare, Sidney sesizează țelul comun al tuturor, încercînd să sintetizeze o concluzie :

„Dar, cînd în balanța experienței s-a dovedit că astronomul, tot uitîndu-se la stele, poate cădea într-un șanț, că filosoful cercetător poate fi orb în sinea lui, că matematicianul poate desena o linie dreaptă avînd el însuși o inimă dată strîmbătății, atunci viața care este cea care stabilește opinia, a demonstrat că toate acestea sînt științe aservite, care, avînd un scop particular în sine, sînt totuși științe, denumite de greci *architectoniki*, care constă (după cum cred eu) în cunoașterea de sine a omului, în considerarea etică și politică, cu scopul de *a face bine*, nu numai de a cunoaște binele."

Prin recunoașterea acestui zel constructiv, prin reluarea conceptului platonician de „maestru arhitect" reunind calitățille celui ce cunoaște și face, precum și a conceptului aristotelic de străduință persuasivă și activă, îndreptată către un scop, Philip Sidney și-a făurit un crez



Scanned with OKEN Scanner

propriu, ilustrat cu prisosință de propria lui viață, din păcate atît de efemeră dar hăruită cu o nobilă fermitate în toate domeniile, chiar și în cel ecvestru : „Cînd îndeplinește meseria de soldat, soldatul nu numai să aibă priceperea, ci să practice cu adevărat arta militară."

El recunoaște, implicit, drept „țel ultim al tuturor învățăturilor omenești" ca fiind „fapta virtuoasă", iar „poetul este vrednic să aibă acest drept înaintea oricăror concurenți". Abordînd viața într-un spirit convenabil oricărei modernități (fair play și competivitate sportivă), nu uită să demaște pe acei „filosofi moraliști, care mi se pare că înaintează spre mine cu o gravitate mohorîtă, ca și cum ar vrea să stîrpească viciul de sub lumina soarelui, prost îmbrăcați pentru a dovedi prin semne exterioare disprețul lor față de tot ce e exterior, purtînd în mînă cărți scrise împotriva gloriei, pe care, însă, și-au scris numele, parlamentînd sofisticat împotriva subtilității și înfuriați pe orice muritor la care observă păcatul reprobabil al furiei".

Vine apoi rîndul „istoricului" să fie țintuit : „Istoricul abia dacă îi dă moralistului răgazul să spună acestea, că se pornește el, încărcat de hrisoave mîncate de șoareci, dobîndindu-și autoritatea (în cea mai mare parte) din alte istorii, a căror mare autoritate se construiește pe baza demnă de luat în seamă a zvonurilor."

Printr-un citat din Cicero *(De oratore* — 2.9.36), el vestejește megalomania istoricilor care-și zic : „Eu sînt martorul timpurilor, lumina adevărului, viața memoriei, învățătorul vieții și mesagerul vechimii *(testis temporum, lux veritatis, vita memoriae, magistra vitae, nuntia vetustatis).*"

Urmîndu-și sofismele sale, istoricul argumentează superioritatea sa asupra altora : „Filosoful ne învață o virtute disputabilă, eu însă propovăduiesc una activă. Virtutea lui este excelentă în Academia lui Platon, dar a mea își dezvăluie fața nobilă în bătăliile de la Maraton, Pharsalia, Poitiers și Azincourt." Întrucît mulți înțelepți senatori și prinți „s-au lăsat conduși de istorie, ca Brutus, Alphonsus de Aragon și cîți alții, dacă mai e nevoie să-i înșirăm", istoricul accentuează în special un argument în

sprijinul aportului său : „unul dă *preceptul,* iar celălalt *exemplul*".

Gîlceava dintre istoric și filosof este pusă la punct prin intervenția speculativă a lui Sidney : „Filosoful, deci, și istoricul sînt cei care își vor atinge scopul, unul prin precepte, celălalt prin exemple. Amîndoi, însă, neavîndu-le pe amîndouă, le ciuntesc pe amîndouă." (...) „Neîntrecutul poet, însă, le face pe amîndouă", căci el „unește noțiunea generală cu exemplul particular".

Este remarcabil aici simțul înflăcărat al unei vieți integre, conform cu acea *Degli eroici furori* ce îi va fi dedicată abia în 1585 de către Giordano Bruno, se afirmă presentimentul unui destin dominat de elanuri eroice și exemplare, calități esențiale ce sînt incluse cuprinzător în conceptul „poetului" de tip sidneyan, un concept foarte apropiat de cel romantic, dar protocronistic. Punînd în discuție cu puțin înainte chiar persoana unui judecător, el spune : „deși Jus este fiica dreptății, cea mai de seamă virtute, totuși el încearcă să-i facă pe oameni buni, mai degrabă *formidine poenae* decît *virtutis amore* (mai degrabă de frica pedepsei decît de rangul virtuții)." Într-un alt paragraf, conclude : „filosoful cu definițiile sale savante, fie despre virtute, fie despre viciu, probleme de politică publică sau probleme particulare, umple memoria cu multe temeiuri solide pentru a fi înțelept, care însă, nerezistînd, rămîn întunecate în fața forței imaginației și a judecății, dacă nu sînt iluminate sau înfățișate de tabloul grăitor al poeziei". Dovedind o apetență exhaustivă, în privința lecturii textelor antice cum și informării aduse „la zi" pentru timpul său, Philip Sidney se mișcă dezinvolt printre eroii consacrați (Anchise, Ulise, Ajax, Menelaus, Agamemnon, Diomede, Ahile, Nisus și Euryalus, Oedipus, Medeea, Gnato și Pandar etc.) precum și printre autorii și operele vizate (Homer, Vergiliu, Eschil, Terentius și alții, cărora li se alătură spre sfîrșit și Chaucer — „al nostru", cum îl apelează cu vădită mîndrie). Adăugînd un nou elogiu „poetului", Sidney amplifică, de fapt, sfera și amprenta acestuia prin tipologia mai largă destinată marelui scriitor :

„Dar pînă și în cea mai lăudabilă hotărîre de a fi bun, care filosof poate, cu sfatul său, să-l îndrume mai bine pe



Scanned with OKEN Scanner

un prinț, dacît prințul Cirus, imaginat de Xenofon, sau pe un virtuos care se bucură de noroc, decît Enea lui Virgiliu ; sau decît un întreg stat, în felul în care o face *Utopia* lui Sir Thomas More ? Spun *în felul,* pentru că Sir Thomas More a greșit, a fost aici greșeala omului și nu a poetului, pentru că modul acela de a organiza un stat era absolut, deși el poate nu l-a reprezentat într-atît de absolut".

Procedînd astfel, adică absolvind „poetul" de greșelile „omului" care-l poartă, Sidney îl detașează și de obscurantismul unora dintre filosofi, citindu-l cu aplomb pe Horațiu (*Ars Poetica* — Epist. 3.2.373—74) : „Nici zeii, nici oamenii, nici rafturile ghiftuite cu cărți nu permit poetului să fie mediocru." Neîntinatul crez în virtuțile totale atribuite poetului este astfel consemnat : „În concluzie, consider că Filosoful ne învață, dar ne învață în mod obscur, astfel că numai învățații îl pot înțelege ; adică îi învață pe aceia care au și fost învățați. În schimb, poetul reprezintă o hrană pentru cei cu stomacul cel mai delicat, este într-adevăr un filosof al poporului, iar cea mai bună dovadă sînt poveștile lui Esop — frumoasele lor alegorii, strecurîndu-se sub forma unor povestiri cu animale, îi fac pe mulți care sînt mai fiare decît animalele să înceapă a auzi sunetul virtuții de la acești vorbitori fără grai." Invocîndu-l iar pe Aristotel, Sidney citează esențial că : poezia este *philosophoteron* și *spondaioteron,* adică mai filosofică și mai serioasă în studiu decît istoria. Argumentul său constă în aceea că poezia se ocupă de *katholon,* adică de concepție universală, iar istoria de *katkekaston,* de particular". Apreciind că acest raționament e plin de o profundă judecată „ca, dealtfel, toate raționamentele sale", Sidney nu ezită să facă o nouă reverență gravă dinaintea Stagiritului și „Poeticei" sale. În cadrul aceleași triple paralele (poet-filosof-istoric), decupăm și următorul text care parcă-l absorbă total pe entuziastul Sidney : „poetul îl depășește într-atîta, încît își creează exemplul său în conformitate cu



Scanned with OKEN Scanner

ceea ce este rezonabil, fie în probleme de război, de politică sau personale, pe cînd istoricul cu al său simplu *a fost*, de multe ori se întîmplă să respingă cea mai adîncă înțelepciune. El trebuie de multe ori să relateze evenimente care nu au nici o cauză : iar dacă le atribuie o cauză, atunci face poezie."

Sidney reia incursiunile citatelor printr-o serie de cărți și autori parcurși temeinic precum : *Cyropaedia* lui Xenofon, considerată drept manual de educație pentru părinți, *Historiae Philipicae* a lui Justin, o colecție de extrase din Trogus Pompeius — autor vestit în evul mediu, *De excidio Troiae historia* a lui Dares Phrygius, o presupusă relatare de martor ocular la căderea Troiei, *Historiarum Alexandri Magni Libri Decem*, a lui Quintus Curtius, un roman al vieții lui Alexandru cel Mare, precum și prin *Satirele* și *Epodele* lui Horațiu, prin *Războaiele persane* scrisă de Herodot, înșiruind și o lungă listă de războinici, tirani și dictatori cărora le comentează soarta din punct de vedere istoric ori ca eroi literari, apreciindu-l superlativ pe Cezar, atunci cînd el își aruncă supremul oprob asupra ignoranței lui Sylla („care s-a purtat cinstit numai pentru a-și instaura tirania lui necinstită") : *Literas nescivit* (Nu cunoștea literatura). Sidney mai citează un vers, sfidător la adresa filosofilor și activităților lor lîncede, din Virgiliu *(Eneida* — 6,129) : „Aceasta este opera, aceasta este munca ce trebuie depusă" *(Hic opus, hic labor est)*, înainte de a conclude iar :

„În cadrul tuturor științelor (vorbesc de cele umaniste și în concordanță cu imaginația omenească) poetul nostru e un monarh ; pentru că el nu numai că indică drumul, dar ne dă și o dulce perspectivă a drumului, astfel încît să îndemne pe oricine să apuce pe acest drum. Ba chiar e ca și cînd a trece printr-o vie și poetul te-ar aștepta să-ți dea un strugure, pentru ca, încîntat de acest gest, să-ți fie drag să mergi mai departe."

Sidney atribuie poetului unele haruri farmaceutice, referindu-se la harul cuvintelor și problemele stilistice,



Scanned with OKEN Scanner

desigur : „Și fără a cere mult, voia să cîștige spiritul de la răutate, de partea virtuții : este întocmai cum copilul este deseori făcut să mănînce feluri sănătoase care au fost ascunse în altele care au un gust plăcut, căci, dacă ne-am apuca să le spunem care este natura aloelor sau a rubarbului și-ar crede mai degrabă urechilor decît ochilor și nu le-ar mai duce la gură.“ Exemplul acesta este folosit și de către Quintilian în cartea a III-a, capitolul 1, 4, din *Institutio Oratoria,* la „Prefața despre autorii care au scris referitor la retorică“, pomenindu-l pe Lucretius, spre a fi mai agreabil cititorilor și studenților și adoptînd procedeul acestuia, adică îndulcind amărăciunea abstracțiilor prin învelișul atrăgător al formei :

„Doctorii cînd năzuiesc să deie copiilor fragezi
Nesuferitul absint, mai întîi, împrejur, ale cupei
Margini le ung cu gălbuia ca aurul miere plăcută
Și amăgindu-se astfel momitele tinere buze,
Fără de grijă sorbind pîn' la fund băutura amară.“
(Lucretius — *De rerum natura* — I, 935—4 v. trad. D. Murărașu : „Poemul Naturii“ — B. P. Ț. 1981)

Metoda lui Lucretius a fost apropiată chiar lui Platon și Boethius *(De Consolatione Philosophiae)* care „au făcut-o pe doamna filosofie să poarte adesea masca poeziei“, adică amestecînd proza cu pasaje poetice. În sprijinul aceleiași idei, printre alte dovezi care servesc invenției poetice, Sidney mai aduce încă două„amintite atît de des încît le știe toată lumea“. Prima este în legătură cu Menenis Agrippa care, pentru a reconcilia pe patricieni și plebei, împiedicînd astfel un război civil iminent, la secesiunea din 494 î.e.n. „nu a venit la ei cu figuri de stil sau insinuări meșteșugite și cu atît mai puțin cu maxime savante din filosofie care (mai cu seamă daeă erau platonice) necesitau un auditoriu care să fi învățat geometria înainte de a înțelege, ci s-au purtat cu adevărat ca un poet cunoscut și familiar lor. Le-a spus o poveste și anume că toate părțile corpului s-au revoltat și au cons-



Scanned with OKEN Scanner

pirat împotriva stomacului, despre care credeau că devoră roadele fiecăreia dintre ele ; au ajuns la concluzia că trebuie să-l lase pe acest cheltuitor nevrednic să moară de foame. În cele din urmă (...) pedepsind stomacul, s-au îmbolnăvit pe ele însele. Acestea fiind spuse de el, au avut un asemenea efect asupra poporului, cum n-am mai citit să fi avut vreodată cuvintele o asemenea schimbare bruscă în bine : căci a avut loc în condiții rezonabile o împăcare totală."

A doua întîmplare este cu Nathan Profetul (2 Samuel 12 : 1—7) care, într-o perioadă de gravă rătăcire față de Dumnezeu a lui David cel Sfînt, cînd se dedase la adulter și chiar crimă, vine și-i spune o parabolă cu adevăr divin („fabula fiind însă neadevărată"), în care se vorbea despre un miel răpit de la pieptul omului, iar pilda aceasta l-a făcut pe David să-și recunoască ticăloșia proprie și să se căiască „așa cum se arată în Psalmul divin al milei".

Concluzionarea se impune la fel de firesc : „întrucît virtutea este cel mai minunat scop către care poate să tindă învățătura lumească, poezia, poate în cel mai înalt grad să ne-o înfățișeze și în modul cel mai nobil să ne îndrume către ea — este cel mai bun lucrător în cea mai bună lucrare".

În partea a doua din *Confirmatio*, după cum am anunțat, Sidney nu se mai mulțumește să descifreze numai operele literare ci vrea să examineze „mai îndeaproape" genurile poetice.

Observă mai întîi împreunarea unor genuri sau specii diferite precum s-a întîmplat cu tragicul și comicul reunite în tragicomic. Apoi mai amintește de amestecul proză-versuri din unele opere ca acelea ale lui Boethius, pomenit încă o dată, și Sannazaro. De la Sannazaro (1458—1530), poet italian, autor al unui romanț pastoral în proză și versuri intitulat *Arcadia*, s-a inspirat Philip Sidney pentru poemul său pastoral *The Countess of Pembroke's Arcadia* (Arcadia contesei Pembroke) scris cam pe la 1580.

Privitor la hibriditatea unor asemenea lucrări, părerea lui Sidney este că „dacă acestea sînt bune, luate fiecare în parte, unirea nu le poate dăuna". Reamintim că



Scanned with OKEN Scanner

și opera sa „Astrophel și Stella", care instaurează ciclul sonetic în Anglia, în afară de sonete, dar încastrate în același liant liric, mai găsim și cele 11 songuri (cîntece), care intervin în anumite momente de tensiune, făcîndu-le mai lejere ori intensificîndu-le, după gradația necesară. Considerînd că sonetele sînt în număr de 110, procentul cîntecelor introduse este de 1/10 din textul total, realizînd o formulă lirică proprie, într-un dozaj de suplețe și chingă ecvestră, ceea ce oferă o plăcută lectură și variată preocupare pentru translator.

Examinarea „mai îndeaproape" a genurilor poetice pierde, însă, curînd din entuziasm : „Prin urmare, poate că, uitînd unele și lăsînd la o parte altele, ca nevrednice de a fi amintite, nu este lipsit de interes ca, în cîteva cuvinte, să menționăm genurile speciale, să vedem dacă se găsesc greșeli în acestea cînd sînt folosite așa cum trebuie." Abordînd în primul rînd *poemul pastoral*, nu se poate abține de a persifla anumite categorii sociale pe care le detesta : „Să disprețuim, oare, bietul fluier care prin gura lui Melibaeus nu poate zugrăvi mizeria poporului asuprit de lorzii cei răi și de soldații prădalnici ? (...) sau că uneori, sub forma unor povești atrăgătoare cu lupi și oi sînt cuprinse întregi considerații asupra răului ce se poate înfăptui și asupra răbdării ? sau, alteori, ne arată că a lăuda fleacurile nu poate duce decît la o victorie facilă, de unde oricine ar putea să conchidă că pînă la Alexandru și Darius, atunci cînd se întreceau cine să fie cocoșul de pe mormanul de gunoi al lumii, singurul folos pe care l-au putut trage a fost că urmașii lor au spus : *Haec memini et victum frustra contendere Thirsim : / Ex illo Coridon, Coridon este tempore nobis ?* („Îmi amintesc aceste lucruri, cum Thyrsis cel învins se zbătea în zadar : Din acea zi a fost Coridon și numai Coridon cu noi" — Vergiliu, *Ecloge*, 7. 59—70)". Se pare că *Bucolicele* teocritiene ale lui Virgiliu cu antitezele lor *amebee* sînt citate aici tot ca un elogiu adus poeziei, în documentul acțiunilor războinice, cu sens strict istoric, ale cocoșilor belicoși ce-și dispută lumea, cocoțați pe mormanul ei de gunoi ! Considerațiile sarcastice ale lui Sidney trădează o mare mîhnire interioară și păstrează reminiscențele timpului de dizgrație elizabetană, cînd,



Scanned with OKEN Scanner

retras pe domeniile surorii sale, și-a scris *Arcadia*, romanul pastoral neterminat, care va apare abia in 1590.

Poate că, vorbind de „mizeria poporului asuprit de lorzii cei răi și de soldații prădalnici", imagini atribuite păstorului Melibaeus, tînărul poet Sidney, nedreptățit și indignat de rigorile suportate, își mărturisește deopotrivă revolta proprie olaltă cu simpatia pentru „poetul spoliat" al *Bucolicelor*, care fusese izgonit de pe pămîntul său de un veteran cu care era-n hîră și-n dispută judecătorească, ajungînd să facă intervenție pînă la Octavianus, pentru peticul de loc din Mantua.

Situația tînărului Virgiliu din luna iulie a anului 40, cînd, datorită nenorocirii abătute asupra lui, scrie *Bucolicele*, se aseamănă în viziunea lui Sidney cu situația lui de exilat, din 1580, adică după aproximativ 15 veacuri, cînd își compunea propria-i Arcadie ! Tandra evocare a unor destine parțial comune ale poeților, care în decursul vremurilor au avut cam aceiași dușmani, ne este sugerată înduioșător și deopotrivă de ritos în acest capitol pe care-l disputăm. Celelalte genuri sînt petrecute rapid, cu adevărat „în cîteva cuvinte" : *elegia* — cea plină de lamentații, care într-o inimă bună ar trezi mai degrabă mila decît dorința de a găsi o vină, cea care deplînge, împreună cu marele filosof Heraclitus, slăbiciunea omenirii și ticăloșia lumii ; *iambul* — amar, dar sănătos, cel care trezește mintea înecată de amărăciune, cînd face ca păcatul să fie trompeta ticăloșiei, scoțînd un strigăt îndrăzneț și deschis împotriva răutății ; *satira* — care : *Omne vafer vitium ridenti, tangit amico* („Reușește să arate toate cusururile, făcîndu-și prietenul să rîdă" — Persius — *Satire* — 1, 117).

Aceste succinte „definiții" înseriate pînă acum nu seamănă cu cele obișnuite, ele au un caracter psihologic și strict personal, deși apelează uneori, spre scurtă ilustrare, la texte concise din autori preferați, fiind excluse formulele scolastice și definițiile reci, pedagogice. Numai asupra *comicului*, cum era și normal, zăbovește puțin, nu numai pentru o definire mai lucidă, dar și pentru a înfiera „jocul" intereselor „pe care dramaturgii malițioși, ca și oamenii de teatru, l-au făcut pe bună dreptate odios". La fel de mohorît și în privința *comediei*, Sidney o defi-

neşte drept „imitaţia greşelilor obişnuite din viaţa noastră, pe care le reprezintă ca fiind de felul cel mai ridicol şi vrednic de dispreţ, în aşa fel că este imposibil ca vreun privitor să vrea să fie aidoma personajului". În această definiţie se întîlneşte din nou cu Aristotel, care vede în comedie „imitaţia unor oameni cu o morală inferioară, nu o imitaţie a oricărui fel de viciu, ci a celor din domeniul ridicolului, care-i o parte a urîtului. În adevăr, ridicolul e un cusur şi o urîciune fără durere, nici vătămare ; aşa, de pildă, masca comică este urîtă şi schimonosită, fără expresie de suferinţă". Sidney complineşte nuanţat definirea printr-un şfichi de condei : „Acela care nu vede murdăria răului, are nevoie de multă catifea pentru a vede frumuseţea virtuţii." În străduinţa lui de a surprinde rolul activ al comediei şi plusul de cunoaştere prin cultivarea unui rîs amar, Sidney aprofundează semnificaţiile ei artistice şi morale, referindu-se la cîteva personaje din Terenţiu : „Comedia mînuieşte astfel răul din viaţa noastră particulară, de fiece zi, încît, atunci cînd o auzim, dobîndim o experienţă : ce anume să căutăm în zgîrcitul Demea, iscusitul Davus, linguşitorul Gnatho, venitosul Thraso, dacă nu să ştim la ce efecte să ne putem aştepta şi să ştim să-i recunoaştem pe cei ca ei, după semnul distinctiv pe care li-l dă artistul comic."

Definirea *tragediei* de către Sidney păstrează cu atît mai mult ceva din melancolia dar şi din revolta lui opresată :

„Astfel că dreapta folosire a comediei nu va fi (cred eu) blamată de nimeni, şi cu atît mai puţin cea a înaltei şi nobilei tragedii, care deschide rănile cele mai adînci şi ne dezvăluie bubele acoperite de cicatrici ; care face pe regi să se teamă de a fi tirani şi pe tirani să-şi arate pe faţă tirana fire ; care, stîrnind sentimentul admiraţiei şi compasiunii, ne învaţă că această lume este incertă şi că acoperişurile aurite sînt construite pe fundaţii slabe ; care ne face să ştim,

*Qui sceptra saevus duro imperio regit,*
*Timet timentes, metus in auctorem redit."*



Scanned with OKEN Scanner

(„Cel care stăpînește poporul cu asprime se teme de cei cărora le e teamă de el ; spaima se întoarce asupra autorului ei“ — Seneca : Oedipus, 705.)

Citindu-l apoi pe Plutarh, care descrie viața abominabilului tiran Alexandru Pheraeus, arată că, totuși, „o tragedie bine alcătuită și interpretată a stors multe lacrimi din ochii acestuia ; el, care fără milă ucisese nenumărați oameni, unii chiar rude ale sale și deci căruia nu-i era rușine să provoace tragedii, n-a putut, cu toate acestea, să reziste la dulcea violență a tragediei. Și dacă nu a făcut alt bine pentru sine, a fost pentru că s-a retras și n-a mai stat să asculte ceea ce îi putea înmuia inima lui de piatră.“

Se prea poate ca aceste rînduri de foc scrise cu pana lui Sidney să fi fost citite, ba chiar cred sigur, de către Shakespeare, insipirîndu-i spectacolul pretextual (teatru în teatru) din procesul lui *Hamlet*.

Trecînd de la *poezia lirică* — „cea care, cu lira ei acordată și vocea bine potrivită, laudă (ca răsplată a virtuții) faptele virtuoase ; care dă precepte morale și discută probleme ale naturii ; care uneori își ridică glasul pînă la ceruri pentru a intona imnuri zeilor nemuritori,“ Sidney face o scurtă paralelă între bardul popular și poezia cultă, notînd : „Trebuie să-mi recunosc, desigur, spiritul meu barbar, dar eu nu pot auzi vechiul cîntec al lui Percy și Douglas fără ca inima mea să fie înfiorată mai mult decît ar înfiora-o vreo surlă ; și asta, chiar atunci îl cîntă vreun oarecișicare lăutar orb, cu vocea aspră și stilul nerafinat, învești mîntat în praful și pînzele de păianjen ale unei vîrste necivilizate — dar ce trebuie să fi fost, împodobit cu superba elocință a lui Pindar ?“

Este vorba aici de poezia pindarică, pe care Sidney o privește cu ochiul critic, arătîndu-i și unele neajunsuri : „Pindar aduce de multe ori laude unor victorii trecătoare (laudă mai mult jocul decît virtutea), dar se poate răspunde că nu era vina poeziei, ci a poetului și într-adevăr vina cea mare o purtau grecii acelui timp cu obiceiurile lor, care înălțaseră acele jucărele atît de sus, încît Philip al Macedoniei considera că o cursă de cai cîștigată la Olimp a fost una dintre cele trei mari



Scanned with OKEN Scanner

fericirii ale vieții sale. Dar așa cum a făcut adesea inimitabilul Pindar, genul acesta literar este foarte potrivit și în stare să trezească gîndurile cuiva din toropeala inactivității pentru a-l determina să se apuce de ceva vrednic de cinste."

Probabil că Sidney se referă și la faptul că Pindar, care alcătuia uneori și panegirice mai puțin convingătoare dar stipendiate, se îndepărta de imediatul subiect și personaj, construind alegorii și imnuri adiacente, mai degrabă, dar cu o tematică mai generoasă. Dealtfel, găsesc că Sidney era îndreptățit să critice unele exagerări ale panegiristului, tratarea pedantă și mai puțin inspirată, prin absența sincerității, în cazul unor lucrări encomiastice, de tipul detestabilei *Lauda lui Ptolomeu Philadelphul* (idila XVII) a lui Teocrit.

Elogiul lui Sidney se revarsă și asupra *genului eroic*, prin care înțelege *epopeea*, despre esența căreia, în raport cu *tragedia*, Aristotel a făcut în „Poetica" sa un amplu studiu.

În paralela făcută de Aristotel, concluzia este că „tragedia întrece epopeea în toate privințele". Se argumentează prin faptul că tragedia „face o imitație desăvîrșită cu o întindere mai mică : ne place, doar, mai mult o compoziție restrînsă, decît una înșirată într-un timp lung. Să presupunem de pildă, că am transpune *Oedip* al lui Sofocle în tot atîtea versuri cîte are *Illiada* ! Pe lîngă aceasta, în imitațiile făcute de poeții epici, există mai puțină unitate (dovadă, faptul că din orice epopee putem scoate mai multe tragedii). Așa stînd lucrurile, dacă poeții epici n-ar lua decît un subiect, l-ar înfățișa, mai pe scurt, pare sărăcăcios, iar, după cerințele epopeii, pare deșirat."

Faptul că „din orice epopee putem scoate mai multe tragedii" ar trebui să fie o dovadă de superioritate, dacă nu a operei, cel puțin a autorului respectiv (Homer față de Sofocle), unitatea de acțiune și expunerea în timp fiind probleme specifice teatrului, deși chiar și în teatrul antic unele piese erau defalcate în spectacole care durau cîteva zile, iar în cel modern (O'Neill) spectacolul atinge dimensiunea epopeilor. Dealtfel, însuși Aristotel ezită în exprimarea verdictului său preferențial : „Aici, însă,



Scanned with OKEN Scanner

vorbesc despre epopeea compusă din mai multe acțiuni, așa cum *Iliada* și *Odiseea* cuprind mai multe părți și fiecare parte, la rîndul ei, este întinsă, ceea ce nu împiedică aceste poeme să fie alcătuite în chipul cel mai desăvîrșit posibil și să fie o imitație perfectă a unei singure acțiuni.“ Contradicția argumentației aristotelice e evidentă față de principiul „unității“ în cadrul aceleiași opere, dar și mai nedreptățitoare, sub aspectul valoric, față de autorul însuși, față de efortul lui creator, mult mai extins și concentrat totdeodată.

De fapt, discuția aceasta implică o altă diferențiere și comparație în cadrul operei literare și anume în legătură cu mijloacele ei specifice alese de autor și propuse pentru lectură sau pentru spectacol reprezentativ.

În această privință, opțiunea lui Philip Sidney, diferită de a lui Aristotel, e mult mai directă și categorică : „Dar dacă s-a spus pînă acum cîte ceva în apărarea dulcii poezii, toate argumentele vor susține *eroicul* care este nu numai un gen anume, ci genul cel mai bun și mai desăvîrșit al poeziei. Căci așa cum imaginea oricărei acțiuni stîrnește și instruiește spiritul nostru, tot astfel înalta imagine a unei asemenea vrednicii aprinde mintea cu dorința de a fi viteaz și ne povățuie asupra modului cum să facem pentru a fi viteji.“

Opțiunea lui Sidney apare ca total romantică și croită pe măsura spiritului său altoit cu premizele lui Giordano Bruno, iar argumentațiile sau aserțiunile sale sînt marcate de un fior psihic particular, ce poate fi uneori ilustrat prin viața lui, alteori prin opera sa. Iată acest paragraf :

„Rămîne *genul eroic* al cărui nume însuși (cred eu) ar trebui să intimideze pe toți bîrfitorii (căci cine-și poate închipui că vreo limbă poate vorbi de rău genul ai cărui campioni sînt Ahile, Cirus, Enea, Turnus, Tydeus și Rinaldo ?) ; care este genul ce nu numai că ne îndreaptă către adevăr, dar ne îndreaptă către cel mai înalt și minunat adevăr ; care face ca generozitatea și dreptatea să strălucească prin cețurile groazei și pîcla dorințelor.“

Aceste „cețuri ale groazei și pîcla dorințelor“ sînt cu prisosință prezente și combătute în mod eroic de sufle-



Scanned with OKEN Scanner

tul, îndoctrinat cu noblețe și dîrză atitudine, pe care-l mărturisește poetul în opera sa *Astrophel și Stella*, combătînd cu tărie lasitudinea spiritului și moliciunea senzorială, dar profesînd voluptatea regretului și vitejia „dorinței" cenzurate cu elan stoic : „Doresc să știu cum să ucid Dorința" (sonetul CIX). Adeziunea lui Sidney față de Virgiliu și eroul său legendar este dezvăluită frontal iar exemplul lor este însușit pînă la identificare :

„Numai dacă l-am purta pe Enea gravat în memoria noastră, dacă am păstra în minte imaginea despre felul cum s-a stăpînit el pe ruinele patriei sale, cum l-a dus în spate pe bătrînul său părinte și cum și-a îndeplinit îndatoririle religioase, cum a ascultat de porunca zeilor de a o părăsi pe Didona, deși nu numai tandrețea iubirii, dar însăși considerația pentru recunoștința ei plină de virtute îl îndemna să procedeze altfel..." Și cine, oare, nu recunoaște în acest „eroism" virgilian, de a-și urma mesajul destinului propriu, ca Enea, însăși impetuozitatea caracterului sidneyan, iar în tragedia Didonei situarea nu mai puțin inconsolabilei Penelopa, eroina vieții și operei sidneyene ? Pentru Sidney, sentimentul patriotic, conștiința datoriei îndeplinite, izbăvirea sufletului prin creație, sînt virtuți care se includ hotărîtor în Iubirea supremă :

„Deci dacă poezia este dintre toate învățăturile omenești cea mai veche și însăși la izvoarele acestora, căci de la ea s-au tras toate celelalte învățături ; dacă e atît de universală, încît nici o națiune nu o disprețuiește și nici o națiune barbară nu se lipsește de ea ; dacă atît romanii, cît și grecii i-au dat denumiri atît de divine, unii numind-o „profeție", ceilalți „facere" ; și dacă într-adevăr numele de „facere" i se potrivește cel mai bine, ținînd seama de faptul că în timp ce toate artele se rezumă la obiectul lor și își primesc, după cum se vede, ființa de la el, — numai poetul își aduce propriul său material ; el nu-și găsește sursa închipuirii în materie, ci face materie pentru o închipuire ; (...) dacă toate genurile sînt, nu numai luate în întregime, ci și separat cu totul de lăudat ; cred (și cred că am dreptate să cred) că acea coroană de lauri ce se acordă căpitanilor



Scanned with OKEN Scanner

glorioși, încununează cu cinste (dintre toate celelalte învățături) trimful poeziei."

În *Refutatio* (VI), cel de-al șaselea capitol din pledoaria lui Sidney întru apărarea poeziei, se trece la aprecierea și respingerea premiselor adversare „întrucît avem nu numai limbă, ci și urechi, iar cele mai neînsemnate argumente posibile vor părea să cîntărească greu dacă nu punem nimic în celălalt taler al balanței, să auzim și pe cît vom putea de bine să cîntărim, ce obiecții, care s-ar putea aduce împotriva acestei arte, merită o încuviințare sau un răspuns".

Mai întîi, cată să se debaraseze de acei *mysomousoi* sau *poetofobi*, cum îi mai numește, ale căror obiecții pline de o superficială ușurătate „nu necesită ripostă, ci e cazul, mai degrabă, să rîdem de ele, rîzînd astfel de cei care le-au proferat. Știm că o minte jucăușă poate lăuda discreția unui măgar, confortul stării de datornic, minunatele bucurii ale bolnavului de ciumă. Astfel, dimpotrivă, dacă întoarcem versul lui Ovidiu : *Ut lateat virtus proximitate mali* („Virtutea stă ascunsă de răul din apropierea ei" — *Ars amatoria* — 2, 662), Agripa va fi la fel de vesel atunci cînd demonstrează deșertăciunea științei, pe cît a fost Erasmus întru elogiul nebuniei." Sidney se referă la umanistul german Henricus Cornelius Agrippa (1486—1535), care a scris *De incertitudine vanitate scientiarum*, combătînd metodele educative din vremea lui (1531) și la Desiderius Erasmus (1466—1536), care a publicat *Elogiul Nebuniei* în 1511 și ține să atragă atenția că „argumentele lor erau mai profunde decît le indică titlurile operelor lor". Sidney vrea să surprindă acel fenomen reprobabil al schimbării sensurilor și valorilor, într-o lume infestată de „acei simpatici indivizi care caută nod în papură și care corectează verbul înainte de a înțelege substantivul și neagă știința altora înainte de a și-o confirma pe a lor". Pentru acești trepăduși netrebnici ai culturii, poetul atribuie, drept „cel mai bun titlu pe care îl pot dobîndi în cea mai pură limbă engleză" pe acela de nebuni — „căci astfel îi numeau bravii noștri străbuni pe bufoni".

Proliferarea paradoxului și absurdului creează atmosfera favorabilă scepticismului și ambiguității în



Scanned with OKEN Scanner

toate relațiile sociale, apărînd drept normal și doct ceea ce, în fond, este eroare și ignoranță.

Această răsturnare a valorilor umane fusese pe larg arătată de Erasmus în „Elogiul Nebuniei sau cuvîntare spre lauda prostiei“ *(Morias Enkomion — sive declamatio in laudem stultitiae)*, scrisă în 1509 în casa lui Thomas Morus, căruia, dealtfel, i-o și dedică, profitînd și de jocul de cuvinte din titlul latinizat complet mai apoi: *Encomium moriae*. Iată un scurt fragment semnificativ din opera lui Erasmus : „Proștii sînt, la drept vorbind, cei mai cuminți. Mai întîi se știe că toate lucrurile omenești au două fețe, ca Silenii lui Alcibiade, așa că ceea ce, la prima vedere, apare ca fiind moartea, dacă privești mai adînc apare ca fiind viață, precum dimpotrivă, ceea ce părea a fi viață este moarte ; frumosul pare urît, bogăția — sărăcie lucie, infamia — glorie, știința — neștiință, vigoarea — slăbiciune, noblețea — mojicie, veselia — tristețe, norocul — nenoroc, prietenia — vrăjmășie, mîntuirea — năpastă... cu un cuvînt le vei găsi pe toate întoarse pe dos cînd vei deschide Silenul.“

Prin „Silenul“ pomenit, Erasmus se referea la anume cutiuțe avînd capacul pictat deasupra cu oribila figură a personajului mitic petrecăreț și dionisiac, iar pe dos cu figura gravă a unui zeu, inspirînd temperanța.

Într-o acoladă lărgită, s-ar putea pomeni aici despre influența îndepărtată a lui Empedocle din Agrigent (apreciată îndeosebi de Aristotel și Quintilian) ; de la acest filosof materialist (490—430 î.e.n.) grec din Sicilia, care s-a afirmat atît ca medic și om politic dar și ca poet (au rămas 450 de versuri din poemul „Purificările“), prin lucrarea sa filosofică „Despre natură“, ne-au rămas cîteva idei esențiale, care s-au perpetuat timp de peste două milenii, ele fiind preluate intensiv de către evul de mijloc și poezia Renașterii, prin asaltul manierist al sonetiștilor. Considerînd drept baza tuturor fenomenalităților naturale cele patru elemente constituante, indestructibile și imuabile : focul, aerul, apa și pămîntul, Empedocle explică mișcarea *elementelor*, atît în asociere, cît și în disociere, prin acțiunea a două forțe antagoniste : *philia* (iubirea sau prietenia) și *neikos* (ura sau discordia), ca reprezentări elementare ale atracției



Scanned with OKEN Scanner

și repulsiei, fenomene ce se vor antropomorfoza psihic, consfințind acea dialectică a contrariilor din sonetul petrarchist și eseistica erasmusiană. Simpatia declarată a lui Philip Sidney, atît față de Thomas Morus, cît și față de Erasmus, era justificată nu numai prin valoarea filosofică a respectivilor ci și prin elevația lor scriitoricească, pe care el o stima, întotdeauna, în primul rînd.

Revenind la problema „rimei" și a „versului", despre care mai adusese vorba în *divisio* (IV), Sidney se arată din nou disprețuitor cu cei ce disprețuiesc aceste noi motive, reafirmînd, pe bună dreptate, că „nu rima și versul fac poezia ; poți fi poet fără să versifici și poți fi versificator fără să fii poet", dar nu renunța la măiestria lor, amplificîndu-le în continuare importanța : „Dar, presupunînd totuși că ar fi inseparabile (după cum se pare că e de părere Scaliger) atunci nici elogiile la adresa lor nu pot fi neglijate."

Sidney se referă la acel vestit medic italian și filolog Julius Caesar Scaliger din Burden (1484—1558) a cărui *Poetică,* alcătuită din șapte cărți *(Historicus, Hyle, Idoea, Parasceve, Criticus, Hypercriticus* și *Epinomis)* apăruse pentru prima oară în 1561, constituind un manual de sinteze aristotelice, util pentru vremea aceea și aflat la îndemîna poetului. Sidney își continuă discursul :

„Căci dacă *Oratio* apropiat de *Ratio,* vorbirea apropiată de rațiune, este cel mai înalt har al muritorilor, nu putem să nu lăudăm pe aceea care face să strălucească această binecuvîntare a vorbirii ; care consideră fiecare cuvînt nu numai prin calitatea lui, dar și prin cantitatea lui bine măsurată, purtînd chiar o armonie în sine (fără ca, uneori, numărul, măsura, ordinea, proporția să fi devenit, în zilele noastre, odioase). Să lăsăm însă la o parte elogiul meritat pe care poezia îl primește prin aceea că este singura vorbire adecvată pentru muzică (muzica, spun eu, este cea care impresionează simțurile în modul cel mai divin.")

Poezia mai este admirată și pentru implicațiile ei benigne în procesele mnemotehnice, care-l preocupaseră și pe Giordano Bruno, în acest sens Sidney afirmînd :

„Versul depășește cu mult proza în ce privește întreţeserea în memorie a motivului, este evident, cuvintele

(pe lîngă încîntarea pe care o provoacă, încîntare pentru care memoria are o mare afinitate), fiind în așa fel dispuse, încît dacă unul se pierde, întreaga lucrare dă greș ; și astfel, cuvîntul, acuzîndu-se pe sine, cheamă înapoi amintirea și în felul acesta o confirmă cu tărie."

Prin faptul că „poezia se potrivește atît de bine cu procesul memorării" iar „versul fiind prin el însuși dulce și ordonat și fiind cel mai adecvat memoriei", considerîndu-l „singurul instrument al științei", Sidney reamintește mentalitatea antică și medievală : „de la gramatică la logică, matematică, fizică și celelalte, toate au regulile de memorat puse pe versuri". Călătoria în Anglia (între 1583—85) a lui Giordano Bruno, o dată cu prelegerile răsunătoare de la Oxford, mai fusese marcată și prin tipărirea celor trei lucrări despre arta mnemotehnică și anume : *Ars reminiscendi, Explicatio triginta sigillorum* și *Sigillus sigillorum,* care aveau să-l intereseze, desigur, pe Sidney și pe care, chiar fără să le numească, le bănuiam din următorul text : „În fine, pînă și cei care ne-au învățat arta memoriei nu au găsit nimic mai potrivit pentru a o ilustra decît o încăpere împărțită în multe diviziuni binecunoscute."

După aceasta, Sidney ia în considerare cele mai importante trei acuzații care se aduc „bieților poeți" : „În primul rînd, faptul că, existînd alte științe mai rodnice, omul ar putea să-și petreacă mai bine vremea cu ele decît cu poezia. În al doilea rînd, că ea ar fi măsura tuturor minciunilor. În al treilea rînd — că ea ar fi născătoarea păcatelor, infestîndu-ne cu multe dorințe pestilențiale, cum ar fi aceea pentru dulceața sirenelor sau sustragerea minții către povestea șarpelui, plină de născociri păcătoase — și în legătură cu aceasta, mai cu seamă la adresa comediilor se aude cel mai adesea (după cum spune Chaucer), că atît alte națiuni, cît și a noastră, înainte de a ne lăsa molești de către poeți, eram plini de curaj, aplecați către exerciții marțiale, stîlpi ai libertății și ai bărbăției, iar nu adormiți de lenea la care ne predispun poeții cu vorbele lor.

Argumentul ultim și cel mai important pe care aceștia îl strigă în gura mare, de parcă l-ar fi împușcat pe



Scanned with OKEN Scanner

Robin Hood, este că Platon le-a interzis poeților să intre în Republica sa."

Tot Sidney servește, rînd pe rînd, răspunsurile mai mult sau mai puțin convingătoare la cele patru acuze:

Mai întîi, asupra folosului timpului, argumentația e cam sofisticată, folosind concluzia personală drept premisă logică: „dacă este așa cum susțin eu, că nici o știință nu este mai bună decît aceea care ne învață și ne îndeamnă către virtute și că nici una nu face asta mai bine decît poezia, atunci concluzia este evidentă: cerneala și hîrtia nu pot sluji unui scop mai folositor decît acestuia."

În plus, eroarea silogistică ce i s-ar putea imputa lui însuși e dată pe seama adversîlor, într-un reverber copilăresc: „Și desigur, dacă cineva le-ar lua în serios prima afirmație, ar reieși (mi se pare), independent de voința noastră, că nu e bine să fie bine, fiindcă e mai bine să fie mai bine. Dar totuși, eu susțin cu tărie că nici o știință de pe lume nu este mai rodnică decît poezia."

La acuza a doua, că poeții ar fi cei mai mincinoși, comparîndu-l numai cu geometrul, astronomul sau medicul, Sidney îl scoate basma curată pe poet, întrucit „el nu afirmă nimic și deci nu minte niciodată". Se fac apoi mici speculații asupra faptului real și a celui alegoric sau figurat, invocîndu-se fabula lui Esop și precizîndu-se: „Astfel, în poezie, urmărind doar ficțiunea, se va folosi narațiunea numai ca subiect de bază de domeniul închipuirii, al unei invenții profitabile."

Formula „invenției profitabile" e asociată metaforic cu jocul de șah, unde „nu putem juca, dacă nu dăm nume pieselor."

Cea de-a treia obiecție — faptul că poezia face să păcătuiască spiritul uman, învățîndu-l la capricii și dragoste supusă simțurilor — e considerat și de Sidney drept „principalul dacă nu singurul abuz de care se face vinovată poezia, din cîte s-au afirmat. Ei susțin că piesele comice mai degrabă ne învață decît reprimă fanteziile amoroase. Ei susțin, de asemenea, că poezia lirică este încărcată de sonete pasionate, că elegia plînge de dorul iubitei și se înalță chiar, în mod ambițios, către eroicul Cupidon. Vai, Iubire, tare aș vrea să te poți



Scanned with OKEN Scanner

apăra la fel de bine cum izbutești să-i jignești pe alții ! Aș vrea ca aceia pe care îi slujești să poată, fie să te izgonească, fie să aducă un argument serios pentru a te păstra."

Participarea intensă în toiul discuției acesteia îl face pe Sidney la fel de patetic și ardent ca-n multe dintre sonetele sale, așa cum, de pildă, sună terțina finală a sonetului CII : „Iubirea-nscrie-n albul de hîrtie / Imaculatul farmec, Venus, însă, / Aprinde roșul tuș, frumsețea vie !" Atît în poezie, cît și în tratatul său, Sidney a apărat din răsputeri „numele iubit al Iubirii" iar pentru cei care acuză că desfrînarea, deșertăciunea sau obscenitatea ocupă multe din paginile cărților scrise de poeți, respectînd regulile logicii, întoarce mănușa pe dos : „să nu spunem că poezia abuzează de spiritul uman, ci că spiritul uman abuzează de poezie", acceptînd faptul că „poezia nu numai că poate fi folosită spre rău, dar fiind folosită spre rău, prin dulcea ei putere de încîntare, poate face mai mult rău decît orice altă armată de cuvinte".

Ne vin în minte versurile din sonetul LV : „Armate-ntregi de triste vorbe-apoi / Cercai s-adun p-aproape de hotare, / Pîn' ce puterea-vă inspiratoare / Sumbrul lor steag îl va stîrni-n război !" În același context, Sidney se-ntreabă : „Nu naște, oare (pentru a urca cel mai sus) cuvîntul Domnului, cînd e rău folosit, erezia, iar Numele său, luat în deșert, blasfemia ?"

Afirmînd sentențios : „nici o amintire nu e mai veche decît poezia" sau „națiunea noastră din Albion n-a trăit niciodată fără poezie", vroind să ilustreze doctrina barbară a ingoranței, într-o anecdotă istorică succintă Sidney demască mentalitatea distrugerii : „O asemenea minte aveau unii dintre goți despre care s-a scris că odată, prădînd un oraș și ajungînd la bibliotecă, s-a găsit un călău care voia să execute roadele spiritului celor cuceriți, după ce ucisese un mare număr de oameni, dîndu-le foc. Nu, rosti un altul foarte grav, oprește-te de la ceea ce vrei să faci, căci, atîta timp cît ei se ocupă de jucărelele astea, le vom cuceri mai ușor țările." Sidney elogiază, însă, „poezia care îi însoțește pe soldați pe cîmpul de luptă" și îl preamărește iarăși pe Homer — „un grec



Scanned with OKEN Scanner

care a devenit vestit înainte ca Grecia să fi devenit vestită".

Despre Alexandru cel Mare, în legătură cu care Plutarh afirma că nu folosea soarta drept călăuză, ci drept punct de sprijin, se arată că „și-a lăsat învățătorul, pe Aristotel cel viu, dar l-a luat cu sine pe Homer cel mort", după cum „a poruncit să fie ucis filosoful Callisthenes pentru încăpățînarea lui aparent filosofică, dar de fapt rebelă, iar singura dorință pe care și-a exprimat-o vreodată a fost aceea ca Homer să fi fost în viață".

În sfîrșit, Sidney abordă și ultima acuză, privitor la izgonirea poeților din republica lui Platon : „Dar în cele ce urmează, sarcina mea este mare, căci am de luptat cu numele lui Platon pe care, trebuie să mărturisesc, dintre toți filosofii, l-am găsit a fi cel mai vrednic de stimă și pe bună dreptate, pentru că dintre toți filosofii el este cel mai poetic. Totuși, dacă el a vrut să murdărească fîntîna din care au pornit izvoarele sale curgătoare, să cercetăm cu îndrăzneală din ce motive a făcut el asta."

Sidney arată că nerecunoștința ucenicilor și discreditarea maeștrilor nu a fost un lucru neobișnuit în rîndul filosofilor și că, dacă Homer era disputat de către șapte cetăți al căror cetățean ar fi fost, iar despre Euripide s-a considerat că a salvat viețile multor atenieni, numeroși atenieni socoteau că filosofii nici măcar nu merită să trăiască. Apoi mai argumentează, tot în sprijinul poeților : „Unii poeți, ca Simonides și Pindar au fost atît de mult prețuiți de Hiero I, încît dintr-un tiran ce era, l-au făcut să devină un rege drept ; aceasta, în vreme ce Platon nu a fost deloc în stare să-l influențeze pe Dionysios, ci dimpotrivă, din filosof ce era, a ajuns el însuși sclav." Dar chiar și împotriva scrisului ca atare, comparația dintre poeți, filosofi și istorici e concluzivă : „V-am ruga să citiți *Phaedrus* sau *Symposion* de Platon, sau discursul despre iubire al lui Plutarh și să vedeți dacă vreun poet și-a permis atîta licențiozitate abominabilă cîtă și-au permis ei. Din nou, ne putem întreba din ce republică i-a izgonit Platon. Din aceea în care el însuși a permis o comunitate de femei. Astfel că, probabil, acea prigoană nu se îndrepta împotriva capriciozi-



Scanned with OKEN Scanner

tății efeminate, întrucît sonetele poetice nu pot face prea mult rău, dacă un bărbat poate să aibă femeia pe care a dorit-o."

Sidney este însă hotărît să vorbească respectuos decît să-l sarcastizeze pe Platon („a cărui autoritate mai degrabă aș analiza-o judicios, decît s-o tăgăduiesc") și nu se raliază lui Julius Scaliger, de pildă, blamînd acea „autoritate pe care anumiți indivizi barbari și necultivați o folosesc pentru a alunga pe poeți din stat" (Poetica — 1, 2). Ba chiar același Sidney, iritat la început, se transformă în apărătorul „dușmanului înnăscut al poeților" : „Și nu trebuie să mergem mai departe decît opera lui Platon însuși, pentru a afla ce vrea să spună : în dialogul său numit *Ion* aduce o înaltă și justă prețuire poeziei. În ce-l privește pe Platon, interzicînd abuzul și nu poezia, pe care nu o denigrează, ci îi aduce onoarea cuvenită el va fi apărătorul și nu adversarul nostru. Căci, zău, eu mai degrabă aș arăta (întrucît pot să o fac) că ei l-au înțeles greșit pe Platon (punînd sub pielea de leu un măgar care să zbiere împotriva poeziei), decît să încerc să-i surp autoritatea ; și cu cît omul este mai înțelept cu atît va găsi mai multe motive să-l admire ; îndeosebi, pentru că el atribuie poeziei calități mai mari decît îi atribui eu și anume spune că este însăși inspirația unei forțe divine, cu mult deasupra spiritului uman, așa cum se vede din dialogul amintit mai sus."

Sidney citează mari conducători (Alexandru, Cezar, Scipio) care au favorizat poeții, după cum au fost și filosofi, ca însuși Socrate, care „și-ar fi petrecut parte din bătrînețile sale versificînd fabulele lui Esop. Și prin urmare, ar fi foarte urît din partea învățăcelului său, Platon, să pună în gura dascălului său asemenea cuvinte împotriva poeților."

Despre „Arta poeziei" a lui Aristotel se întreabă de ce a scris-o, dacă nu s-ar fi cuvenit. „Și cine citește Plutarh, fie istoria, fie filosofia lui, va vedea că el împodobește veșmintele acestora două cu poezie. Nu doresc, însă, să apăr poezia cu ajutorul istoriografiei, care s-a folosit de ea. Ne ajunge că este un sol fertil în care să însămînțăm elogiul nostru ; și orice denigrare care i



Scanned with OKEN Scanner

s-ar putea aduce poate fi cu ușurință depășită și transformată în elogiu."

Sidney, cu temperamentul său generos, de autentic poet, îndeamnă spre o largă perspectivă a armoniei universale : „Să punem mai degrabă să se planteze mai mulți lauri cu care să se încununeze frunțile poeților (însăși onoarea aceasta de a fi laureat, pe care în afara lor n-o au decît căpitanii victorioși, este o dovadă destulă care ne arată cum ar trebui să-i prețuim), decît să lăsăm răsuflarea fetidă a unor asemenea bîrfitori să plutească deasupra izvoarelor limpezi ale poeziei."

*Digressio* (VII) este penultima parte a discursului susținut de Sidney și potrivit preceptelor retorice el ar trebui să cuprindă o recapitulare indirectă a materialului expus și o rezumare a întregii argumentații folosite, ținînd cont de indicația quintiliană : „Datorită digresiunii, discursul capătă, în adevăr, strălucire și frumusețe deosebită, dar numai dacă este în strînsă legătură și decurge din subiect, nu cînd este inserată cu forța și destramă elmente care, din natură, erau unite."

Digresiunea lui Sidney se subordonează acestor premise și sugerări stilistice, agravînd motivul tematicii sale (Contra defăimătorilor poeziei) și trecînd de la problematica particulară la cea generală, a unei întregi civilizații și culturi :

„Dar, pentru că am irosit atîta timp cu această problemă, mi se pare, înainte de a lăsa pana mea să pună punct, că e cazul să mai consum puțină cerneală pentru a mă întreba de ce Anglia (mama atîtor spirite remarcabile) a devenit o mamă vitregă pentru toți care, desigur, în ce privește spiritul, s-ar cuveni să-i întreacă pe toți ceilalți, deoarece totul pornește de la spiritul lor, ei fiind într-adevăr proprii lor făcători, care nu au luat nimic care să fi fost creat de alții."

Este adusă în sprijinul poeziei și slujitorilor ei o lungă listă de împărați, senatori, mari conducători „care nu numai că au citat poeziile altora, dar au și scris versuri spre a fi citite de alții", Sidney arătîndu-se uluit și deplîngînd că ținuturile engleze fac să crească mai puțini lauri ca înainte, căci „poeții au înflorit și în Anglia, chiar în acele timpuri cînd trompeta lui Marte



Scanned with OKEN Scanner

răsuna mai tare". Poetul se arată foarte contrariat de aspectele contemporaneității sale: „Iar acum, cînd o liniște prea adîncă pare să se fi lăsat peste țară ca să-i putem auzi pe poeți, ei se bucură de o reputație aproape la fel de bună ca aceea a șarlatanilor din Veneția", fapt pentru care, la rîndul lor, „poeții sînt mai puțin recunoscători leneșei Anglii care, acum, abia dacă mai poate îndura să fie rănită cu o pană. Decurge de aici că ființe josnice, cu minți servile, se ocupă de poezie, ființe care găsesc că e de ajuns să fie plătite de cel ce le tipărește opera. Vădit pornit împotriva poeților aserviți Curții și în contra acelor „poeți bastarzi" cărora le-au dat naștere toate Muzele „fără să fie rugate de nimeni", revărsînd malurile Heliconului și hăituind cititorii „mai rău ca pe niște cai de poștă", Sidney face caz aparte, deși „primit în tagma mîzgălitorilor de hîrtie": „Dar întrucît eu nu mi-am dorit niciodată titlul, am neglijat și mijloacele prin care se ajunge la el. Numai că, fiind prea mult frămîntat de unele gînduri, le-am adus un tribut de cerneală."

Nu e nici o figură de stil și nici falsă modestie în justificarea de sine a lui Sidney, cunoscîndu-i scurta lui viață și „discreția" operei sale pînă în pragul morții, adversia sa față de notorietatea publicitară, dar și patosul lui revoltat și profund iubitor totdeodată, depășind scurtul talveg al existenței, prin romanticul și însuflețitorul său mesaj liric. Privitor la această „justificare" și „discreție" impuse de Sidney, citățm aici sonetul său numerotat XXXIV din „Astrophel și Stella", sonet care pare-a fi fost sortit să fie afișat pe ușa cabinetului său de lucru și creație:

Hai, fugi, să scriu ! Și-n ce scop ? Ușurînd
O inimă ! Cuvîntul ușurează —
Cînd, zi de zi, e-a grijilor mirază ?!
Crudele lupte-n scris plac mai curînd !

Tu-mi publici, Artă, boala ce-o ascund !
Rușine n-ai, căci faima, doar, contează !

Dar cum văd înțelepții proasta-ți frază ?
Voi scri-n secret, ca să mă port mai blînd !

Ce lucru rău : vorbind neauzit !
Ce lucru greu : să taci, îndurerat !
Spirit smintit, de-un spirit ești smintit !

Mă-ndoi de scris, dar scriu neîncetat !
Risipă de cerneală. Vezi, 'naintea.
Ce mare-i forța Stellei : mi-a smuls mintea !

O trăire intensă într-o forță de taină justifică marea Iubire, Opera și „risipa de cerneală“ incandescentă a unui asemenea nobil spirit. Discreția și mîndria poetului vin de la poezie — „pentru care învățații din antichitate afirmau că e un har divin și nu o pricepere omenească“ — motiv pentru care Sidney atrage cu grijă atenția : „Poezia nu trebuie să fie trasă de urechi ; se cuvine să fie condusă ușor sau mai degrabă lăsată să conducă.“

Armonia și grația dansului, deci, învăluie comuniunea creației. Dealtfel, disprețuind tagma agresivă a nechemaților și a celor „bastarzi“ multiplicați prin păcatul Muzelor, repune în ordine replica bunului simț universal : „Un poet nu se face cu ajutorul hărniciei, dacă geniul lui nu-l mînă înspre aceasta ; și prin urmare, cum zice proverbul din bătrîni : *Orator, fit, Poeta nascitur* („Oratorul se face, poetul se naște“).

De asemenea, Sidney reamintește concetățenilor dezorientați că „dintotdeauna chiar și cel mai fertil teren trebuie regenerat, iar spiritul cel mai înalt trebuie să aibă un Dedal ca să-l călăuzească. Acest Dedal, se spune, are trei aripi pentru a se ridica la înălțimea laudei îndreptățite, adică : „Arta, Imitația și Exercițiul. Ne împiedicăm mereu, însă, de acestea care nu sînt nici reguli artificiale, nici modele de imitat.“

Despre *exercițiu*, care se face, într-adevăr, în loc să aibă scopul cunoașterii, Sidney spune că se practică cu

totul de-a-ndoaselea, afișînd suficiența cunoștinței de cauză, propulsînd ignoranța și antiștiința.

În legătură cu *Arta și Imitația,* acuză aceeași greșită folosință a termenelor în privința celor „două elemente principale — subiectul care trebuie exprimat prin cuvinte și cuvintele care să exprime subiectul".

Sidney subliniază o dată în plus harul veritabilului poet : „Subiectul nostru este în realitate *Quodlibet* („Ce dorești"), deși reprezentînd inexact versul lui Ovidiu : *Quicquid conabar dicere, versus erit* („Orice voi încerca să spun va deveni un vers"), dacă nu-l facem să intre în rîndul ce i se cuvine, cititorii aproape că nu-și mai dau seama unde se află."

Versul citat de la Ovidiu face parte din autobiografia poetului exilat la Tomis *(Tristia, IV, 10, 26)* și suna în original astfel : *Quiquid tentabam dicere versus erat* („Și-orice-ncercam ca să scriu, se rînduia într-un vers" — trad. St. Bezdechi). Transpunerea lui la timpul viitor nu face decît să lumineze perspectiva *poetului* care vine cu impulsul particular mărturisit de cel antic, generalizîndu-i vocația. Dealtfel și importanța acordată *subiectului* și selectivității *cuvîntului,* cum am văzut mai sus, ne amintesc de sarcasmul lui Francesco Berni cînd îl definește pe Michelangelo în pofida manieriștilor petrarchiști : „Ei dice cose, e voi dite parole". Sidney e la fel de categoric și-ntr-un catren al sonetelor sale (XXXV) :

Ce pot să spuie vorbele, ce nu,
Cînd adevăru-n vorbe-i lingușeală ?
În ce hotare-ți strîngi iubirea, tu —
Cu infinitul firea fiind egală ?

Și pentru că e vorba despre poezia Angliei, elogiul lui Sidney se oprește, nu fără unele mici rezerve critice, asupra veteranului Chaucer :

„Chaucer, fără îndoială, a realizat un lucru admirabil în Troilus și Cresida ; și nu știu, zău, de ce să mă mir mai mult : de el, că a fost în stare, în acele vremuri tulburi, să vadă atît de limpede, sau de noi care în



Scanned with OKEN Scanner

aceste veacuri luminate îl urmăm cu atîta nepricepere. Cu toate acestea, și lui îi lipseau multe, ce se cuvin iertate, dată fiind respectabila vechime a operei sale."

Conform mentalității medievale în privința producțiilor literare, originalitatea temelor nu era un deziderat impus, astfel că în lucrarea sa „Troilus și Cresida", Chaucer a fost puternic influențat de poemul *Il Filostrato* de Boccacio, ilustrînd totdeodată filosofia lui Boethius din „*De Consolatione Philosophiae*, prin care Iubirea este sacralizată drept principiu al existenței și duratei universale.

Față de octetul endecasilab al lui Boccacio, Chaucer abordă septetul endecasilab și decasilab (strofa regală), folosind prin transpunere aproximativ 2 700 de versuri, cărora le adaugă încă 5. 500 de versuri — total originale, astfel că elogiul lui Sidney este binemeritat.

La sfîrșitul lucrării, în Cartea a V-a din „Troilus și Cresida", Chaucer lasă un fel de legămînt testamentar pentru herezii lirici, de tipul celui adresat Văcărești lor în literatura română :

Și cum vedeam în limba anglicească
Atîtea feluri multe de-a o scrie,
Dea Domnul nimeni slova să-ți pocească
Nici stihul să-ți scălîmbe, în prostie.
Citită sau cîntată-n sindrofie,
Fii înțeleasă, rog pe Dumnezeu !
Dar ia să mă întorn la rostul meu.

Asemenea versuri erau, firește, pe placul panegiristului lor, Sidney, după cum sînt citate în discurs și *Liricele* lordului Surrey, publicat în 1557 sub titlul *Cîntece și Sonete,* împreună cu ale lui Sir Thomas Wyatt (1503—1542), fiind lăudate „pentru multe elemente care dovedesc un gust vrednic de o obîrșie și de o minte nobilă". Mai citează și *Calendarul păstorului* (The Shepheard's Calendar), alcătuit din 12 ecloge, datorat lui Ed-



Scanned with OKEN Scanner

mund Spenser (1552—1599), care îl dedicase chiar lui Sidney, prietenul și protectorul său.

Apărut în 1579, acest Calendar „conține multă poezie în eglogele sale ce merita a fi citite".

Deși opera îi este amiabil dedicată, totuși nu ezită să o critice obiectiv. „Nu pot fi de acord cu stilul său care imită o limbă veche și rustică, deoarece nici Teocrit în greacă, nici Virgiliu în latină, nici Sannazaro în italiană nu au folosit un asemenea limbaj afectat." Scrupulozitatea valorică și stilistică se manifestă cu un ton categoric referitor la panoramicul literaturii engleze care venea din urmă și la arta predecesorilor săi. „În afară de aceștia, nu-mi amintesc să fi văzut decît puțini poeți tipăriți (să nu ne ferim de îndrăzneală), care să aibă în sine sînge de poet ; și, ca probă, puneți versurile lor în proză și întrebați-vă, apoi, care este înțelesul lor ; se va vedea că un vers urmează după altul fără a ordona de la început ce va fi la sfîrșit ; ceea ce devine o masă confuză de cuvinte, cu sunet de clopoțel în rimă, neînsoțite însă de rațiune."

La fel de sobru și nemulțumit se ațintește și în registrul spectacular : „Comediile și tragediile noastre (împotriva cărora se strigă și pe bună dreptate) nu respectă nici reguli de bună-cuviință, nici de măiastră poezie."

Este scoasă din această apreciere numai lucrarea *Gordobuc*" — o tragedie scrisă în vers alb de Thomas Sackwille și Thomas Norton în 1565, care, „deși este plină de discursuri mărețe și fraze frumos sunătoare, urcînd pînă la înălțimile stilului lui Seneca, precum și de o remarcabilă ținută morală pe care ne-o impune în chipul cel mai încîntător, ajungînd astfel la însăși ținta poeziei — totuși este de fapt defectuoasă în ce privește împrejurările (ceea ce mă mîhnește, pentru că nu poate rămîne ca model pentru toate tragediile) căci greșește atît în privința locului, cît și a timpului, care sînt cele două condiții necesare desfășurării unei acțiuni." Imputîndu-i nerespectarea regulilor aristoteliene și a unităților necesare acestei lucrări, Sidney pomenește și exemplul lui *Eunuchus*, a lui Terențius, piesă jucată în două zile, dar potrivindu-se cu timpul acțiunii scrise. Sidney se arată în această direc-



Scanned with OKEN Scanner

ție intransigent : „Și chiar dacă Plaut ar fi greșit odată, e mai bine să-l corectăm, decît să greșim împreună cu el.“

Sidney completează observațiile sale de bun simț estetic prin sugestii constructive în planul realizării actoricești, întrebîndu-se dacă acești autori știu, oare, că „o tragedie este legată de legile poeziei, nu de cele ale istoriei“ sau dacă ei cunosc „deosebirea dintre „a reprezenta“ și „a reda.“ Astfel el reamintește procedeul anticilor care printr-un mesager numit *Nuncius* „relatau fapte ce se petrecuseră mai înainte sau în alt loc“. Și, în fine, dacă vor să prezinte o istorie, nu trebuie (cum spunea Horațiu) s-o înceapă *ab ovo* (din găoace), ci se cuvine să ajungă la punctul principal al unei singure acțiuni pe care se cuvine s-o reprezinte“.

Calificat de către Aristotel drept „cel mai tragic dintre poeți“, Euripide este apreciat și de Sidney pentru iscusința cu care secționează evenimentele propuse, alegînd punctul cel mai intens. Dealtfel, pentru atenuarea lacunelor unor compoziții lipsite de unitate (loc, timp, acțiune), Euripide adoptase ca regulă *prologul* și *epilogul*, reglementîndu-le funcțional. Dezordinea întîmplărilor și amalgamarea personajelor și caracterelor în piese „care nu sînt nici tragedii nici comedii în toată regula“, ei amestecă regi și bufoni (...) fără decență și fără discreție, astfel că nici admirația, nici mila, nici amuzamentul nu se pot obține din corcitura de tragicomedie pe care o scriu ei“ îi stîrnesc lui Sidney o normală repulsie, făcîndu-l să se întoarcă iar cu privirea spre clasicii antici : „Știu că și Apuleius a compus o asemenea tragicomedie, dar ceea ce ne povestește el este spus la anumite intervale de timp și nu reprezentat într-un moment.“ Alegerea, spre comparație a acestui autor nu-i tocmai bine făcută, întrucît „Metamorfozele“ sau „Măgarul de aur“ scrisă de Apuleius este, de fapt, un roman alcătuit din 11 părți, inspirat după o lucrare a satiricului grec Lukian, deci o asemenea operă nu răspunde la regulile teatrului. Mai nimerit și la obiect este celălalt exemplu citat : „Știu că anticii au unul sau două exemple de tragicomedii, cum este *Amphitrion* al lui Plaut. Dar dacă o observăm bine, vom vedea că ei niciodată nu pun de-a valma cîntecele fluierelor cu înmormîntările, sau dacă o fac, o fac cu



Scanned with OKEN Scanner

multă finețe.“ În fond, Sidney se ridică împotriva oricărui „spectacol plin de stupiditate, care stîrnește un hohot de rîs și numai atît : întreaga desfășurare a unei comedii trebuie să fie plină de încîntare pentru ca tragedia să se bucure, în continuare, de o înaltă admirație. Dar autorii noștri de comedii cred că nu există încîntare fără rîs.“ Rîsul cu orice preț „provocat numai de o gîdilitură vrednică de dispreț“, e combătut, ca și de către Aristotel, mai cu seamă cînd e stîrnit de „lucruri păcătoase, mai mult execrabile decît ridicole“. Chiar vorbind despre izvoarele rîsului, Sidney înfățișează o ținută etică, profund morală și umanistă : „Pentru ce să facem lumea să caște gura la un nefericit de cerșetor sau la un sărman clovn ; sau, călcînd legile ospitalității, să ne batem joc de străini, pe motiv că nu vorbesc englezește la fel de bine ca noi ? Deoarece este sigur că : *Nill habet infelix paupertas in se / Quam quod ridiculos homines facit* („Nefericita sărăcie nu are nimic care să-i facă pe oameni ridicoli“ — Juvenal : *Satire* 3. 152—3).

Rețeta unui rîs sănătos este astfel notată de către Sidney : „dacă însă îl vedem pe Hercule înfățișat cu barba lui mare și cu furia zugrăvită pe față, înveșmîntat în haine femeiești, alergînd la porunca Omfalei, atunci rîdem și sîntem încîntați totodată. Căci înfățișarea unei forțe atît de mari a dragostei produce încîntare, iar felul disprețuitor în care este prezentată acțiunea stîrnește rîsul. Dar ceea ce vreau să demonstrez este că scopul părților comice nu este numai de a stîrni rîsul prin aceste aspecte vrednice de dispreț, ci de a îmbina cu acestea învățătura plină de încîntare care este însuși țelul poeziei.“

Împotriva unui asemenea „abuz“ — „unul foarte practicat în Anglia“ — se lasă antrenat Sidney ca un adevărat apărător și oficiant prin vocație : „este ca și cum comedia ar fi o fiică ce se poartă rău și dovedește o proastă educație care face ca pînă și cinstea mamei sale, poezia, să fie pusă sub semnul întrebării. Analizînd impasurile și neajunsurile teatrului englez din epoca sa, din păcate Sidney n-a cunoscut personal pe Christopher Marlowe (1564—1593), remarcabilul său contemporan, care vine la Londra abia în 1587, la un an după moartea lui



Scanned with OKEN Scanner

Sidney, intrînd în populara companie teatrală *The Admiral's Men*, cel care, deși avea să moară și mai pretimpuriu ca Sidney : la numai 29 de ani și avusese o viață aventuroasă, deschide suita marilor autori dramatici împreună cu Shakespeare (1564—1616) și Ben Jonson (1572—1637). Sidney nu apucă să le cunoască nici opera și prin graba cu care a trăit, nu apucă să participe la grandiosul teatru ce se plăsmuia în imediata lui vecinătate, dar pasionantul său discurs le-a fost fără îndoială cunoscut celor trei mari exponenți ai acestui gen, înflăcărîndu-le inițiativele.

Sidney n-a apucat să vadă nici vestitul teatru *Globe*, care începe să joace în 1599, nici „Compania slujitorilor regelui", Shakespeare fiind unul dintre cei șapte societari ai noului teatru (1608) și nici nu va cunoaște suita genialei opere shakespeareiene din epoca postelisabetană, dar el ar fi fost fericit să știe impulsul direct primit de către însuși Shakespeare într-unele din lucrările sale dramatice (personajul Holofern din „Zadarnicele chinuri ale dragostei" e sugerat de piesa distractivă a lui Sidney „Doamna lunii mai" — *The Lady of May)*, dar și influențele recognoscibile din *Sonetele* marelui Will, care se bucurase de lectura studiată a suitei de sonete „Astrophel și Stella". În cuprinsul discursului său ridicat „Întru apărarea Poeziei". Sidney nu pomenește nici una din lucrările sale, nici măcar acea *The Countess of Pembroke's Arcadia,* lucrare ce va fi elogios apreciată de Shakespeare și John Milton, mulțumindu-se doar către final, în *Digressio* (VII), să aducă un suprem elogiu poeziei lirice în general și cu precădere Sonetului :

„Aproape că nici nu mai avem vreun alt fel de poezie, în afară de cîntecele și sonetele lirice care, Doamne, dacă ne-ai da destulă înțelepciune, ce bine le-am putea folosi și ce roade divine ar da, atît în viața particulară, cît și în cea publică, aducînd laude frumuseții fără de moarte, bunătății fără de moarte a acelui Dumnezeu care ne-a dat mîinile cu care să scriem și mintea să gîndim, despre care vom avea oricînd ce scrie, numai să nu le lipsească vorbele ; de la care nu ne putem lua ochii și din care mereu ceva nou o să răsară."



Scanned with OKEN Scanner

Sidney combate pe acei poeți care „aplică atît de rece discursuri înflăcărate, de parcă ar fi studiat cele scrise de îndrăgostiți și ar fi prins de acolo unele fraze umflate (care nu au nici o legătură și-mi amintesc de un om care-mi spunea odată că vîntul bătea în nord-vest trecînd prin sud, numai ca să fie sigur că a pomenit destule puncte cardinale) — și nu ca aceia ce simt într-adevăr aceste pasiuni care cu ușurință (după cît cred eu) pot fi dezvăluite de însăși forța sau *energia* (cum o numesc grecii) autorului".

O asemenea energie particulară a poetului, forța proiectării subiective asupra întregii naturi și relațiilor sale oricît de diverse, crează o orientare proprie, considerată că „se păstrează încă sinceră și pură la Sidney" de către distinsul meu profesor de literatură comparată Edgar Papu în capitolul „Melancolie și natură", din eseul său : „Evoluția și formele genului liric" — Ed. Albatros, 1972.

Analizînd sonetul 269, scris de Petrarca după moartea Laurei, sonet în care primăvara triumfătoare cu atributele ei (zefir, flori, filomele, voioșie a naturii) este *falsificată* de starea mohorîtă a poetului : „Dar păsări, pajiști, vesela cîmpie / Femeile frumoase și suave / Îmi par cumplite fiare în pustie", profesorul Edgar Papu observă „un nou registru" al poeziei petrarchiene față de „luciditatea unică pînă atunci la un poet atît de profund al iubirii și naturii", considerînd că „este vorba de chinul, lacrima, suspinul lăuntric, care-și proiectează conștient subiectiva lor realitate asupra naturii obiective."

Această mutație lirică de structură, în sensul intervertirii melancoliei umane în substanța naturii, constituie o modificare gravă „care se afirmă atît de frecvent în poezia năzuitoare a popoarelor moderne" și care „va mai comporta un tip de manifestare tocmai opus celui petrarchesc". Diferențierea acelor două maniere stilistice, dar și de structură, este trasată cu elegant bisturiu de către eminentul profesor : „Pe cînd la Petrarca fenomenul discutat implică o demonstrație lucidă, la Ph. Sidney, marele liric al Renașterii engleze, același fenomen se învăluie în cea mai radicală și halucinantă iluzie. Pînă acum, natura nu și-a întipărit într-însa decît ca simplu reflex melancolia poeților. Sidney n-o mai vede ca purtătoare pasivă



Scanned with OKEN Scanner

sau ca modestă oglindă a tristeții umane, ci ca părtașă activă a aceleiași suferințe. Faptul implică un prealabil proces de antropomorfizare, care contribuie nemăsurat la radicalismul iluziei. Astfel, într-unul din cele mai celebre sonete ale sale (Sonetul 31), Sidney vede luna ca supusă aceleiași dureri a iubirii, pe care o încearcă el însuși ca om. Versurile sînt admirabile ca putere de visare și de muzicală trăire imaginară." Criticul citează numai două versuri de început și catrenul al doilea (în traducerea lui T. Bocșa). Cerîndu-mi scuze pentru imixtiune, întrucît argumentația mea o necesită, voi folosi aici transpunerea mea integrală a numitului Sonet XXXI :

Cu ce pași triști, prin ceruri, Lună, treci,
Cu ce chip palid, buze care tac !
O fi și-n țărmul paradisiac
Arcașul harnic, săgetînd poteci ?

Deprinșii-ți ochi cu dragostea, de veci,
Pot judeca iubirea, cum și fac ;
Citesc privirea-ți, pasul tău buimac,
Știu starea ta — firească mie, deci !

Atunci, tovarăși fiind, o Lună, zi-i,
Și-*acolo,* cel fidel iubind, smintit e ?
Frum'sețile-s tot mîndre, ca p-aci ?

Și-acolo, sus, iubind spre-a fi iubite,
Pe-ndrăgostiți îi țin sub persecuții,
Ingratitudine zicînd Virtuții ?

Monologul sidneyan rostit către lună apare, firește, ca un puternic fior cosmic interiorizat — deși acest procedeu „se va îneca într-un formalism de stratageme poetice artificioase" — deocamdată ilustrînd un temperament liric neasemuit, învăluit în aura sincerității și a elanului



Scanned with OKEN Scanner

pur, cu o simțire încă nealterată de formule și poncife lirice.

Edgar Papu conclude, în legătură cu această nouă orientare : „Printr-însa, poetul dă una din primele schițe ale mitului modern, care nu mai pleacă de la aspectele din afară ale lucrurilor, ci de la lumea lăuntrică a poetului. Cu Sidney, Renașterea parvine — pe de altă cale decît cu Petrarca — să dea cea mai mare pondere conținutului interior uman în relațiile sale cu natura.

Acest conținut este cel mai adesea *melancolia,* dispoziție pe cît de fascinantă de aspectele naturale, pe atît de înclinată a le modifica în percepții subiective. Ea va continua să rămînă un factor determinant al noului raport dintre om și natură în lirica modernă."

Iată-le, dar, depistate în propria-i structură și substanțialitate, acea *energie* lăudată de poet și *transfigurarea* ei într-un compus de direcție și o dinamică adecvată, deschizătoare de drumuri.

Sidney observă că această „energie" nu e totdeauna bine folosită și revenind la cuvînt, instrumentul formal de expunere, constată că „Doamna Elocință, cu dulceața ei de miere, este înveșmîntată, sau mai degrabă deghizată ca o curtezană cu fața sulemenită ; o dată apare cu vorbe pompoase, dintre care multe par mostruoase, și în orice caz străine bietului englez ; altă dată înșiră aceeași literă, de parc-ar fi obligatoriu să urmeze metoda dicționarului ; altă dată vine cu figuri și flori ofilite de frigul iernii." Sidney nu găsește asemenea orori ca fiind caracteristice versificatorilor, ci, în mod abuziv, ele apar în mod răspîndit la prozatori și în același timp „(spre uimirea noastră) printre savanți și (fapt vrednic de milă) la unii predicatori".

Despre elocința sidneyană am avut dese ocazii de a face aprecieri laudative, rezolvînd-o uneori dificil în timpul transpunerilor respective, dar găsesc oportun și aici să aduc un excelent exemplu, care îi va fi folosit ca model consecvent și lui Shekaspeare, etalînd cele două tertine al sonetului XCIV din „Astrophel și Stella" :



Scanned with OKEN Scanner

Iubind plînsoarea, mi-nterzici p-a mea,
Ca fiind eu laș ce-i vrednic, doar, să moară,
Tu plînge-te, c-ai dreptu-a lăcrima,

Căci viața ta-i nefericire-amară ;
D-acum că-n mine-ți muți nefericirea,
Mai nefericé-i fi ca nicăierea !

Importanța studierii altor autori, pentru împlinirea personalității și originalității proprii, ocupă la Sidney un loc de frunte și devine un proces asimilatoriu imperios, laborator de hrană spirituală.

Iată acest principiu, demn de a fi trecut pe o inscripție estetică în amfiteatrele oricărei universități umaniste :

„Aș putea dori, dacă mi s-ar îngădui să doresc ceva despre un lucru care îmi depășește cu mult forțele — ca harnici imitatori ai lui Tullius și Demostene (oameni care merită a fi imitați) să nu se inspire din culegeri Nizoliene de figuri de stil și expresii, ci printr-o traducere atentă să le devore, însușindu-le."

„Culegerile Nizoliene", la care se referă Sidney, erau un fel de breviar cu precepte și expresii de efect retoric din măiestria lui Cicero, adunate și tipărite în 1535 de oratorul și lexicograful italian Marius Nizolius (1498—1576) în „Tezaurul ciceronian" *(Thesaurus ciceronianus)* unde își expunea și observațiile sale *(observationes)* privitoare la scriitorul latin.

Propriu zis, Sidney nu combate chiar lucrarea respectivă, utilă, probabil, uzului profesional, ci numai acea lene informativă și folosirea de-a gata a unor pastile stilistice prelucrate în prealabil, el combate acel surogat de studiu, superficial și lipsit de patos și aprofundare. El cere confruntarea directă cu opera care prezintă interes și îndeamnă la o „traducere atentă" a ei, *devorînd-o* și *însușindu-ți-o.*

Indicațiile lui pline de seriozitate și bun simț, care propun „identificarea" absolută a „traducătorului" cu „tradusul", ne-au sugerat de îndată experimentul artistic impresionant din *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare — în traducere imaginară de...* V. Voiculescu.



Scanned with OKEN Scanner

Prin această traducere imaginară propusă de marele poet român, scrisă între 1954—58 și apărută postum (1964), asistăm la incredibila epifanie a spiritului marelui Will și „continuarea" scrierii operei sale cuprinsă în cele 154 *Sonete* știute prin alte 90 de poeme „dictate" legatarului său presupus : V.V. !

„Însușirea" modelului ales și „devorarea" lui pînă la identificare, în spiritul aspirațiilor absolutiste sidneyene, s-a produs ca prin miracol în cazul acestor „sonete închipuite ale lui Shakespeare" și într-o asemenea măsură încît însăși noțiunea de „epigonism" se atenuează pînă la dispariție, avînd în față o creație autentică, personală și conștient filosofică, păstrînd numai o boare din „aura" celui care a declanșat-o. Vorbind despre „Lirica de dragoste a lui V. Voiculescu" în volumul său eseistic *Orfeu și tentația realului,* poetul și criticul incisiv Ștefan Aug. Doinaș remarca : „*Traducerea imaginară* este, deci, locul geometric al unei întîlniri de cultură : revitalizarea unui vechi tipar, actualizarea unor virtualități spirituale prin turnarea în acest tipar a unei autentice trăiri lirice, a unei experiențe unice." Dealtfel și în prefața la *Catehismul iubirii* (1977), eseu liric în sonete pornind tot de la *Sonetele* shakespeariene, am mai discutat importanța unor asemenea dezbateri fructuoase, eu însumi *însușindu-mi* experimentul propus de Sidney și *devorîndu-l* ca atare. Refuzînd decalcul neinspirat, împrumutul cu toptanul și influența nemăcinată a textelor shakespeariene, ci selectînd citate oportune pentru detenta propriilor gînduri și imagisticii proprii, am fost părtașul unui joc sublim, incitat de noi interpretări și semnificații revelate printr-o „traducere atentă" și studioasă, în spiritul sidneyan.

Prototipul „androginului" din sonetele voiculesciene, urmează același exemplu, detașîndu-se totodată de „locul întîlnirii".

Este aici o priză evidentă a celebrului „lanț socratic" de care s-a vorbit ades — acel lanț al imitațiilor care, în spiritul naturii, capătă pururi ineditele forme, regenerative, ale spiritualității umane.

În virtutea acestui „lanț", prin intermediul lui Shakespeare, nu va mai părea străină nici apropierea lui Voicu-



Scanned with OKEN Scanner

lescu de Philip Sidney și chiar o anume substanță comună, o sevă comunicantă dincolo de vreme, le înfrățește, uneori chiar duhul asociativ. Printr-o scurtă comparație ludică, vom recunoaște filiația imemorială a unor versuri și corespondente imagini. Considerînd Iubirea drept o persuasivă luptă, Sidney afirmă în sonetul XXXVI : „De mult, Iubirea ți-e adjunct prusac, / Pe ruina mea, a tale steaguri iată !“ iar Voiculescu proclamă : „Iubirea mea e trează ca un priveghi de arme“ (2) ; Sidney se întreabă : „De unde, Stella, apare-ăst nou atac, / Să-nvingă-nvinsa inimă, prădată, / Cînd, mai demult, prin ochiul meu buimac, / Intrase-a frumuseții tale-armată ?!“ sau deplînge starea lui : „Armate-ntregi de triste vorbe-apoi, / Cercai s-adun p-aproape de hotare, / Pîn' ce puterea-vă inspiratoare / Sumbrul lor steag îl va stîrni-n război !“ (LV), iar Voiculescu, în sonetul CLXII (13) sentenționează : „Nu-i oaste mai viteză ca cea a-nchipuirii, / Ca duhul frumuseții atotbiruitor“ ; vorbind despre Iubire, Sidney atribuie inexpugnabilitate iubitei : „O, nu ! Nu știți ce dîrză-i citadela ! / Nu poate-nfrînge inima ta, Stella, / Întregul meșteșug, durerea toată“ (XII), în vreme ce Voiculescu, cel care se întreabă în sonetul CLXXX (21) : „Să fie, dar, Iubirea o mască a Durerii ?“ își tectonizează, prin sonet, propria inexpugnabilitate : „Eu îmi clădesc sonetul în piscuri, o cetate / Cu ruinele creneluri și orice vers un zid“ (LXII—8).

Desigur, vom identifica puzderie de locuri comune în lirica universală, dar identificarea celui mai important punct programatic în realizarea operelor celor doi sonetiști asociați aici e izbitoare prin claritatea lui. Sidney își propune să cucerească Iubirea astfel : „De-a-v-ați-ascunea-n sîn ocheade-arunci, / C-un joc strălucitor doar într-afară ; / Spre inima-i, smintite, te strecoară !“ (XI), iar în primul sonet al poemului său marchează, cum știm, modalitatea fundamentală a propriei creații : „Smintite, moaie-n inimă și scrie !“ versuri care coincid întru totul cu magia voiculesciană : „Că-n inimă-mi, ascunsă, stă slova nemuririi, / Și-o scriu cu diamantul caratelor iubirii...“ (CLXII—8).

Nu mi se pare nelalocul ei această digresiune a noastră în chiar corpul *Digresiunii* sidneyene, întrucît problemele

poeziei întovărășesc poezia în eternitate, ca un halou firesc al ardenței sale de „esență divină", cu reverberări miraculoase năzărite pretutindeni, acolo unde apare și *Poetul*.

Asimilarea *devorantă* și *însușirea* temeinică printr-o „traducere atentă" a stihurilor diverse, asemănătoare activității elevilor copiști de pe lîngă atelierele maeștrilor pictori, este pentru Sidney o preocupare permanentă nu numai a unei perioade de ucenicie, recomandînd cunoașterea *atentă* a operelor și prin studiul personal, fapt ce va face ca lucrurile noi *însușite* să fie întrebuințate oportun în stilistica proprie, avînd ponderea lor și noima folosinții la loc potrivit, iar nu așa cum se comportă unii scriitori : „Pentru că acum ei aruncă zahăr și mirodenii pe toate felurile care se aduc la masă, ca acei indieni care nu se mulțumesc să poarte cerceii în locul ce li se cuvine în mod firesc, la urechi, ci își pun bijuterii și în nas și în buze, ca să fie siguri că arată bine."

Tematica iubirii desfășurată în „Astrophel și Stella" are, după cum am analizat pe larg și în amănunt, destule izvoare de influență, dar care nu apar distinct ci laolaltă, asimilate într-o pastă nouă cu o proaspătă eficiență. Vom alătura aici încă un model *studiat* prin „atentă traducere" de către Sidney și anume pe poetul Ioannes Secundus (1511—1536), considerat „cel mai de seamă poet latin al timpului său", celebru prin *Sărutările* sale (*Basia* sau *Basiorum liber unus*), apărute postum în 1539.

Deși destul de restrînsă, alcătuită din 19 eșantioane lirice, lucrarea — abordînd intensul frămînt al iubirii și scurgerea ireparabilă a timpului, dominată de un juvenil senzualism și un tonus avîntat, renascentist — a fost îmbrățișată cu entuziasm de componenții Pleiadei, care, în unanimitate, au fost direct influențați, imitînd și transpunînd unele poezii, precum cea numerotată IV (Ronsard, Baïf și Belleau), poezia a VI-a (Ronsard și Baïf), iar poezia a XVII-a (Belleau). Ceea ce este demn de apreciat e faptul că Ioannes Secundus poate fi considerat chiar un precursor al „marinismului", întrucît unele procedee și efecte neprevăzute ale acestuia vor fi cultivate chiar de către barochistul poet italian Giovanni



Scanned with OKEN Scanner

Battista Marino (1569—1625), pentru care, după cum știm, principalul scop al artei este acela de a provoca tensiunea nuanțelor. Se mai știe că însuși rafinatul eseist Montaigne degusta „Săruturile" lui Ioannes Secundus, considerîndu-le demne de lectură, iar Ronsard, într-o odă adresată lui Nicolas Denizot, îl elogiază pe acesta ca pe un exemplu pilduitor de victorie, prin creație, asupra morții, prin versuri de o asemenea factură :

Gloria lui Jan Secundul
Veacurile n-or s-o sfarme,
Contra morții-avînd izbîndul
Și-asaltînd-o cu-a lui arme...

Sărutările, ce-ți spun că
A lor baștină în cer e,
Curg mai dulce-n versu-i, încă,
Și-ntrecînd atica miere.

Această carte a *Săruturilor,* deși nu e pomenită în tratatul lui Sidney, îi era totuși bine cunoscută și poate că omisiunea lui ar avea motive subtile psihologice și o decență asupra unui destin asemănător. *Săruturile,* împreună cu cîteva *Elegii,* erau dedicate de către Ioannes unei frumoase curtezane din Spania, numită Neera, într-o dragoste neîmpărtășită, cu atît mai plină de speranțe și prăbușiri cu cît poetul moare foarte tînăr, la 25 de ani. Ne amintim că în opera sonetică a lui Sidney, tema *Dorinței,* ca și aceea a *Sărutului* sînt din belșug, chiar intensiv reprezentate. Cercetînd *atent,* am putut sesiza unele locuri comune în poezia celor doi. Iată aceste versuri (III) din Ioannes : „Să-mi dai o dulce sărutare, frumoasa mea, te-am implorat / Și-abia o clipă de-mi atinge gura ta gura-mi, cînd, de-odat, / De parc-ai fi călcat un șarpe, cu groaza-n suflet sări deoparte / Smulgîndu-ți ale tale buze de-a mele buze-nfierbîntate ; / Dar nu m-ai sărutat aievea, lumina mea, cum aș fi vrut ; / Păstrez de-a pururi doar regretul neîmplinitului sărut !"



Scanned with OKEN Scanner

Replica acestui joc al neofiţilor amorului o întîlnim în Cîntecul al doilea din *Astrophel şi Stella :*

Smintite, cugetă o vreme
Şi la dispreţu-i, nu puţin !
Acum vreau, vai, să mă abţin :
Iubirea de mînii se teme :

Dar buzele-şi aprind buchetul,
Sărut te-ndeamnă să le furi,
Acuma orice risc să-nduri :
Citeşti, doar ştiind tot alfabetul !

Dulce sărut ! Dar iar simt frica,
Frum'seţea trează-mi dă dojană !
Acuma vreau s-o iau la goană :
Smintit, smintit, n-ai prins nimica !

Această „alfabetizare“ a Amorului, datorită căreia se pot „citi“ fraze-ntregi, îi aparţine însă, ca imagine, lui Sidney, cel care se arată mai întotdeauna preocupat de „textualizarea“ şi stilistica lucrurilor, dar eşecul se pare că i-a urmărit ades pe ambii poeţi. În poezia numerotată cu IV dintre *Săruturi,* începutul are următoarele versuri : „Sărutul tău, Neera, îmi dăruie nectar, / Miresmitoare rouă respiri şi-mi dai în dar, / Mă-mbii cu duh de cimbru, de nard, de scorţişoară / Cu miere de albine peste Himet cînd zboară, / Din rozele divine dintr-a lui Cecrops ţară...“ — simţăminte analoage cu cele mărturisite în cîntecul al zecilea, prin unele strofe compuse de Sidney :

Gîndeşte-te la timpul dulce,
Cînd inima va vrea să urce
Şi-al buzelor lăcaş tu cer-le,

Și le sărută trandafirii
Cu tandrul abur al iubirii,
Topind rubine, palpînd perle :

O, gînd, mai domolește gîndu-mi !
Te-ncînți, simțirea-ndurerîndu-mi
Cu-atîtea gînduri în zadar !
Nu mai gîndi, ci-n mine, gînd,
Mori, re-nviind atuncea cînd
Buzele ei mi-or da nectar :

Transpunerea echivalențelor e filtrată și decantată într-un registru propriu.

Recuzita amorului e aceeași (trandafirii, profume, rouă, buze, nectar), dar Sidney renunță la citatul mitic și diversifică registrul senzorial prin văz, olfact și tactil („Topind rubine, palpînd perle"), îmbogățind imaginile cu mistica giuvaerelor, deci ; iar contemplația se face într-o zodie lucidă, în prezența gîndului mesager și sub influența coceptelor petrarchiste („Mori re-nviind atuncea cînd"). Introducerea în „poemul-sărut" a elementelor din „lapidariile" medievale poate certifica și proaspăta lectură a poeziei lui Rémy Belleau. Vreau să spun că Sidney nu făcea simple „traduceri" sau preluări de teme, ci le transforma, creator, în creuzetul propriu, structurîndu-și în mod particular gîndurile și sentimentele îmbogățite.

„Traducerile" lui Sidney sînt transpuneri de ordin superior și incluse cu totul aspirațiilor și speranțelor sale. Într-unul din sonetele sale (LXVII), într-un dialog cu *Speranța,* personificată, temîndu-se tocmai de o inadvertentă „traducere", el dezbate tocmai această problemă, de data asta în planul unei translații afective, strict psihologic :

Speranță-ntr-adevăr ești, or m-alinți ?
Privește Stella-acum, c-un ochi milos,
Ruina cuceritei năzuinți ?
Or cată, doar, s-o dea cu totul jos ?



Scanned with OKEN Scanner

Cînd îmi traduci ce ochii-i spun, nu minți,
Citind celeste fraze, luminos ?
Notițe marginale roș-fierbinți
Nu vezi, cumvă, pe textul ei frumos ?

Vezi vr-un suspin, ucis pîn-a se naște ?
Aflat-ai, tu, asemeni argumente ?
Din milă ești spejură, recunoaște ?

Dau crezămînt traducerii prezente,
Menținerea ta, ce-i just nu-mi pasă —
Spre-a nu-mi mări durerea ce m-apasă !

Această „artă a traducerii" sentimentelor și stărilor deosebite se identifică cu însăși Poezia și se exprimă prin participarea totală a subiectului, fizică și spirituală, comunicativă prin toți porii și toate măruntaiele, precum o atestă Sidney, impecabil, numai prin două catrene din Cîntecul al optulea :

Mîinile-ar fi vrut traduce
Limba vorbelor uituce ;
Mîna ei respinge mîna,
Grațios, ca-ntotdeauna.

Ea vorbi, dînd vorba ei
Nu urechii, inimei ;
Cum iubirea o tot neagă,
Vorba ei — iubire-ntreagă !

Pentru coordonarea unui sistem de semnalizare bine pus la punct, nu e suficientă identificarea corespondențelor, ci se impune și o gramatică organizatoare, solicitată de către Sidney în Sonetul LXIII :



Scanned with OKEN Scanner

Gramaticelor reguli, sus, d-acu,
Să-mi îngroziți școlarii la lectură,
Căci draga-mi, pe principiul vost', mă-ndură
Și propria-i virtute-mi dă atu :

Mi-am străduit, vrînd s-am, ce ea nu vru,
Inima-n slăvi și ochii-n bătătură ;
Ea, dezvălind steaua Venerei, pură
De două ori, s-aud, a zis : „Nu ! Nu !“

Să-mi cînți, deci, Muză, un *Io-Paean,* sus torța !
Nu-mi gelozi triumfu-mi 'nalt, cer sfinte,
Trimful e-al gramaticei, ea-i forța :

Gramatical — o, Stella, ține minte —
Gramatical — două negații, doamnă,
Într-un context, tot afirmare-nseamnă !

Această „lecție de gramatică“, de fapt de logică, pe care Sidney o dă iubitei, este o replică a „lecției de aritmetică“ pe care Jan Secundus o administrase partenerei sale, cu mult nesaț : „Ne-ndeplinirăm învoiala sărutu-rilor — două mii, / La mia de sărutu ri dată, o mie-n schimbul lor primii.“

„Gramatica“ lui Sidney e determinată tot de dorința unui sărut, probabil cel din „Cîntecul al patrulea“ :

Unic har, ascultă-ncoa',
Ușurează-mi inima
Lasă-mi vocea șoptitoare
Să-mi aline dorul mare ;
Vin la tine-or vin la mine :
No, no, no, no, Drag, nu-i bine !

Numărînd șirul par al negațiilor, speranța poetului e confirmată, în timp ce iubita crede dimpotrivă : consolidarea negației, prin repetiție !

Copilărești le jocuri ale îndrăgostiților sînt aproape aceleași pretutindeni, ca și simbolistica lor, numai exprimarea lor e derivată.

În alegoria medievalității, cireșul este considerat copacul virginității și are sens inițiatic al candidei ispite. La Avignion, în camera de culcare a papilor, cameră rece, sinistră și întunecoasă, afumată de torțe, am văzut pe un perete întreg pictat un asemenea arbore, prin care un copil își căuta deliciile, în vreme ce un vînător, cu cîinele lui, urmăresc de jos o pasăre din același copac.

Fructul cireșii, ca alegorie a sărutului, nu putea să lipsească din poematica lui Jan Secundus : „Cînd flori tîrzii învăpăiară, revelator, cireașa nouă, / Cînd primăvara și vara p-același ram stau amîndouă...“

Pentru Rémy Belleau tema se pierde într-un lung poem „Cireașa“, dedicat lui Pierre de Ronsard, cu obositoare abuzuri mitice, dar o comparație metaforică poate fi subliniată : „Ca să cînt, cum pot, ființa / Rumenită din cireașă, / Cea cu pieliță gingașă / Cum e rozalbia piele / A mult prea iubitei mele“ (trad. Al. Rally).

Surprinzător, cumpătatul și lucidul Sidney din atîtea alte împrejurări, se dovedește mai puțin temperat, ba chiar impulsiv și lipsit de tact atunci cînd asaltează „cireșul“, după cum el însuși relatează amuzantul eveniment în sonetul LXXXII :

Nimfă-a grădinii cu cireș, ce-mi fuse
Fruct mai gustos ca roada hesperidă,
Nu-mi interzice, draga mea, pe buze
Cireșile, cînd gura mea-i avidă !

Golit de spirit, de ispită plin,
De-al tău favor admis într-un tîrziu,
Mușcai, înfometat, un fruct divin ;



Scanned with OKEN Scanner

Greșeala iartă-mi, las-mă să mai viu —
Jur că sărut, jur, pe-ncîntarea mea,
Și niciodată nu voi mai mușca !

Aceste investigații în lirica sidneyană poate că s-ar fi situat mai adecvat în studiul amplu, anterior, în care am apreciat poematica acestuia, dar nu e mai puțin adevărat că unele dintre sonetele și cîntecele lui Sidney prezintă reveletoare „teorii" nu numai asupra „corespondențelor" amorului, ci și asupra artei lirice propriu-zise, asupra *scrierii* ei, *texte* care pot fi și mai bine valorificate în însuși tratatul său de Poezie, pentru care motiv le-am inclus aici.

Cît privește apelativul „Smintite" sau „Nebune", pe care și-l atribuie în multe din poemele lui de taină, ba chiar în manifestul său program : „Smintite, moaie-n inimă și scrie !" aceasta nu face decît să indice atmosfera turbulentă a contemporaneității sale și aderența sa totală față de neliniștea acelui secol în care apar „Elogiul Nebuniei" a lui Erasmus și „Corabia Nebunilor" (Das Narrenschiff) a lui Sebastian Brant (1457—1521), considerîndu-se însuși Sidney un asemenea ipochimen demn, prin venerația adusă Venerei, de a se îmbarca spre mult rîvnita *Narragonia* — Împărăția Nebunilor, așa cum o imaginase pictural Hieronymus Bosch (1453—1516).

Poetul se considera ecoul tuturor lucrurilor și deci exponent al nebuniei epocii sale.

Continuînd firul *Digresiei* lui Sidney, îl vedem înflăcărat de arta oratorică a lui Tullius Cicero, căruia în afara tratatului *De oratore* îi cunoștea bine atît *Partitiones oratoriae* („Părțile discursului"), cît și *Topica*.

Ca și Quintilian, care-și mărturisea entuziasmul său pentru Cicero, în calitate de pedagog, spunînd : „Progresul elevului se măsoară după gustul său pentru Cicero", Sidney arată aceeași fervoare către acesta, mergînd pînă la analiza gestică și comportamentală în instanță a modelului său : „Tullius, cînd a vrut să-l înlăture pe Catilina, cu trăsnetul elocinței sale, a folosit repetiția, ca de pildă : *Vivit et vincit, immo in senatum,*

*Venit immo, in senatum venit* etc. Într-adevăr, înflăcărat de o îndreptățită mînie, făcea ca vorbele să-i iasă de cîte două ori din gură, realizînd în mod artificial ceea ce oamenii înfuriați fac în mod natural."

Sidney citează liber din *Catilinarele* lui Cicero — 1.2. textul care sună așa : *Hic tamen vivit Vivit ? Immo vero etiam in senatum venit* („Acest om mai trăiește. Trăiește ? Ba mai mult, vine în senat").

Exemplul este, cu grijă, decalchiat : „Și noi, luînd în seamă grația unor asemenea cuvinte, le invocăm uneori cuiva dintre ai noștri, atunci cînd sîntem prea mîniați ca să ne arătăm furia." Privitor la această modalitate stilistică prin care „ne arătăm furia" putem da un exemplu grăitor și în literatura română, referindu-se mai puțin la poezie și mai mult la proza oțărîtă a lui Zaharia Stancu, unde repetiția redundantă, în stilul iregularității orale, impune un stil. În privința oratoriei, Sidney mai are o preferință : „Voi invoca sufletul lui Demostene, ca să vă spună cît de multe *similiter cadenses* sună la fel de grav ca vorbele rostite din amvon, iar marele orator le folosește cu o rară finețe." Atracția lui Sidney către Demostene se poate explica și prin intermediul tratatului lui Cicero *De optime genere oratorum* („Despre cel mai bun fel de elocință"), în care se face paralela dintre Demostene, ca fiind modelul aticismului retoric și opozantul său Lisias, cu o simplitate stilistică dusă la extrem. „Aceste lucruri m-au determinat să mă gîndesc la sofistul care, recurgînd la prea multă subtilitate, poate dovedi că două ouă ar fi trei și deși izbutește să fie socotit sofist, nu dobîndește nimic în schimbul trudei sale. Astfel că acești oameni care ne îmbogățesc cu asemenea elocință, pot fi prețuiți doar pentru o falsă iscusință și pot convinge foarte puțini, ceea ce pune capăt iscusinței lor" — conchide Sidney, în legătură cu o altă categorie de vorbitori împodobiți cu merite detestabile și robiți vanității.

Sidney mai combate orice „vorbărie puerilă și cu totul plictisitoare, care mai degrabă abate memoria de la țelul urmărit, decît să aducă vreo cunoștință nouă minții."



Scanned with OKEN Scanner

Observînd, astfel, literatura contemporană lui și tipăriturile din acea vreme, se ridică împotriva „ierbariștilor“ cu toate poveștile lor „despre animale, păsări și pești, căutate prin tot locul cu mult zel, astfel că vin cu duiumul pentru a servi închipuirilor noastre, ceea ce este, desigur, un abuz absurd împotriva urechilor : căci forța unei comparații nu constă în a dovedi ceva unui adversar, ci în a explica ceva unui auditoriu benevolent“.

Este vorba, în intenția lui Sidney, de sarcastizarea acelor apucături și bizarerii comportamentale cu pretenții estetizante sortite să epateze, printr-o aparentă bogăție de cunoștințe și printr-un fals mesaj spiritual.

În 1545 apăruse, postum, un volumaș în proză, dealtfel singura lucrare în proză rămasă de la Ludovico Ariosto (1474—1533), în afară de *Scrisorile* lui și două comedii — *La Cassaria* („Comedia lăzii“) și *I Supossiti* („Substituiții“), tot în proză.

Acest opuscul, intitulat *Erbolato* („Buruieni de leac“) preia din literatura medicală a vremii unele prescrieri împărtășite prin diverse „ierbarii“ (*l'Erberie, Dit de l'Erberie),* care propagă forța miraculoasă a plantelor, dar micul pseudotratat al lui Ariosto are drept scop amuzamentul, caricaturizînd medicul mincinos și acea șarlatanie pedantă care pretindea a fi descoperit panaceul tuturor vătămărilor, un soi de tort cu mixturi și esențe diverse, a cărui rețetă constituie remediul universal. Această lucrare hazoasă preia, de fapt, suita năstrușnicelor „rețete“ propovăduite tot sarcastic în celebrele *Rime* ale lui Burchiello.

Fanfaronada și afacerile medicilor ocazionali, simbolizate în persoana lui Antonio Faentino, se răsfrîngeau, în fond, asupra tuturor falșilor oameni așa-ziși de artă și știință ai epocii, vînzători de filtruri magice și gogoși terapeutice.

Este foarte probabil că Philip Sidney se amuzase, la rîndul lui, savurînd acțiunea intentată de Ariosto pseudosavanților „ierbariști“ sau „buruieniști“, identificîndu-i și la Curtea engleză.

Deasemenea, atitudinea intolerantă și detunătoare a moravurilor de curte, pe care le înfiera cu fermitate

demnă Ludovico Ariosto în *Satirele* sale, nu puteau fi străine de cele mai intime simțăminte ale lui Sidney.

În *Satira Întîi* (I) a lui Ariosto, îl vedem pe acesta aridicîndu-se întru mîndria și demnitatea intelectualului autentic, împotriva mentalității senioriale de a-l îngenunchea și aservi ca pe un simplu slujitor de curte.

El mărturisește fratelui său, Alessandro Ariosto, amărăciunea suportată îndelung și jugul spiritual la care a fost supus la curtea cardinalului Ippolito d'Este :

Nebun — cel ce-ar cîrti spre Domn, în șoapte,
Dac-ar fi zis că-i plin de stele cerul
În plină zi și-i soare-n miez de noapte...

Vocea lui Ariosto se ridică nu numai contra tiraniei și capriciilor fără replică ale forței senioriale, ci și în contra conformiștilor adulatori și lingușitori de curte, unde numai un nebun ar putea cîrti împotriva aberațiilor senioriale. Silnicia și uimitoarea dependență a scriitorilor și artiștilor sînt stări pe care Ariosto le combate vehement, detestînd sclavia poleită a curții și darurile ei :

Deci, zic, dacă prea sfîntul Cardinal
A reușit să-mi cumpere-a mea stimă
Cu darul său, eu pot, în chip egal,
Să i-l redau, pe libertatea-mi primă !

Negoțul cu libertatea intelectualului este o farsă inacceptabilă pentru Ariosto, care, prin asemenea versuri, își semnează o autentică demisie, în eternitate, din obligațiile oricărui patron. Justificarea lui, în spiritul legilor firești, o face magistral în următoarele versuri din *Satira* a III-a :

Nu-i pe potrivă șaua nici samarul
În cîrca orișicui ; har cui le are,

Dar p-altu-l frînge şi-l doboară-amarul.
În cuşcă nu-i pentru privighetoare,
Acolo-ar sta cintezul sau canarul ;
Dar, dup-o zi de chin, lăstunul moare.

Nuanţările accepţiunii sclaviei atestă o rafinată plasticitate, dar şi conştiinţa libertăţii pentru creatorii sublimi ai artei e, comparativ, evidentă.

Paralela introdusă aici, între Sidney şi Ariosto, este chemată să facă elogiul neprecupeţit al corespondenţelor spirituale din epoca Renaşterii precum şi al nobilelor confrerii de cuget şi creaţie într-o perspectivă înnoitoare.

Aluziile lui Sidney, în privinţa „ierbariştilor", sînt îndreptate în primul rînd către John Lyly (1553—1606), care publică, în 1580, romanul *Euphues,* de la care s-a încetăţenit adjectivul *eufuistic,* conform stilului preţios şi total afectat din langajul şi unele maniere elizabetane, în care bunul simţ era înlăturat în favoarea unei crase pedanterii. Sidney consideră că numeroşi curteni cu ceva învăţătură posedă un stil mai sănătos decît al unor profesori savanţi care-şi folosesc arta ca scop în sine, spre a şi-o etala, iar nu spre a o subtiliza meşteşugit şi util.

Adeziunea lui Sidney ne îndreaptă iar către exemplele strălucite ale antichităţii, iar învăţămintele trase din profundele şi atît de variatele lui lecturi şi le tezaurizează în impresii definitive :

„În ceea ce mă priveşte, eu nu mă îndoiesc de Antoniu şi Crassus, marii înaintaşi ai lui Cicero întru elocinţă, unul (după cum ne relatează Cicero) pretindea a nu cunoaşte arta, celălalt a nu se baza pe ea, pentru că pur şi simplu, folosind argumente de bun simţ, puteau cîştiga încrederea auditoriului ; încrederea este numai la un pas de convingere ; iar convingerea este scopul cel mai înalt al oricărui orator, — nu mă îndoiesc, zic, că ei foloseau foarte rar asemenea artificii ; după cum poate vedea orcine, cel ce le foloseşte îşi cîntă doar sieşi în strună ; şi se va face remarcat mai mult pentru ciudăţenia decît pentru adevărul spuselor sale."



Scanned with OKEN Scanner

Făcîndu-și singur imputarea aparentă de a fi trecut pe neobservate de la poezie la oratorie, își află scuza în faptul că „amîndouă sînt atît de asemănătoare în ce privește folosirea cuvintelor, încît cred că această digresiune va face să fiu mai bine înțeles — ceea ce nu înseamnă că trebuie să mă apuc să-i învăț pe poeți ce să facă, ci, numai găsind că și eu sufăr de aceeași boală ca și ceilalți, să indic unul sau două focare ale molimei care s-a întins printre cei mai mulți scriitori ; căci, recunoscînd că ne-am abătut, am putea din nou găsi calea dreaptă pentru folosirea atît a subiectului, cît și a formei.“

Referindu-se la însăși limba engleză, el combate două acuze ce i se aduc în mod obișnuit și anume : 1) că este o limbă amestecată și 2) e lipsită de gramatică.

Considerînd că limba de baștină e „într-adevăr potrivită pentru a fi folosită în cele mai remarcabile scrieri“, admite că este o limbă amestecată — „luînd ceea ce este mai bun din limbile din care s-a format“, iar în privința gramaticii, departe de a o considera un dezavantaj, consideră o reală calitate faptul că este atît de ușoară și „neridicînd probleme în legătură cu diferențele dintre cazuri, genuri, moduri, timpuri, care cred că sînt parte din turnul blestematului Babel, ca să fie omul nevoit să meargă la școală pentru a învăța limba lui maternă“.

În sprijinul afirmațiilor sale, mai aduce un valoros argument de o reală justețe și elevată expunere : „Pentru a rosti însă cu dulceață și cuviință ceea ce închipuie mintea, căci acesta e scopul vorbirii, limba engleză este înzestrată la fel de bine ca orice limbă din lume : și este deosebit de aptă pentru a crea cuvinte compuse din două sau alte trei cuvinte, aproape la fel ca greaca și mult superioară latinei : aceasta este una din cele mai mari frumuseți ale unei limbi.“

Dacă ar fi trăit astăzi, Sidney ar fi avut posibilitatea să se bucure de veridicitatea afirmărilor sale la scara statistică mondială a răspîndirii limbilor, engleza ocupînd unul din primele locuri, tocmai prin calitățile pe care le-a intuit el.



Scanned with OKEN Scanner

Elogiul limbii engleze e amplificat de către Sidney, raportîndu-l la cele două moduri de versificație : cel antic și cel modern — „care din acestea două este mai frumos se poate discuta vreme îndelungată". Cel antic „e mai adecvat pentru muzică, deoarece atît cuvintele cît și ritmul respectă cantitatea. (—) Tot astfel, cel de-al doilea, prin rima lui, produce asupra urechii efectul unei muzici ; (—) amîndouă posedă dulceață și nici unuia nu-i lipsește măreția."

Comparativ cu oricare dintre limbile vulgare cunoscute, engleza își dovedește superioritatea, fiind aptă pentru ambele moduri, în vreme ce „italiana, de pildă, nu se potrivește cu versul antic, fiind prea abundentă în vocale și necesitînd multe eliziuni ; olandeza, pe de altă parte, e plină de consoane și nu permite dulcea alunecare proprie versului ; francezii nu posedă în limba lor nici un cuvînt care să nu aibă accentul pe penultima silabă ; la fel și spaniolii, astfel că ei nu pot folosi cu grație dactilii".

Ferită de toate aceste cusururi descrise, engleza se bizuie în problemele versificației pe *accentul* foarte precis (chiar dacă poetul nu respectă cantitatea) și pe acea *caesura* (pauza) din mijlocul versului, care „nu există nici la italieni, nici la spanioli, dar noi și francezii nu ne lipsim niciodată de ea".

În privința acestei cezuri iminente din cele două limbi menționate, putem implica o temperată obiecție critică asupra uniformității măsurate cu metronomul, în dauna unei fluențe și turnuri melodios-labile pe care o posedă tocmai limbile încriminate (italiana și spaniola).

În ceea ce privește limba română, o dată cu apariția lui Eminescu, s-a putut constata libera manifestare a celor două moduri clasice de versificație și larga afinitate a limbii cu orice tip ritmic. Referitor la cele două feluri de rimă — masculine și feminine — italienii nu o pot pune la ultima silabă, ci la antepenultima sau chiar la cea dinaintea ei, denumind-o *sdrucciola,* în vreme ce francezii n-au „sdrucciola", iar limba engleză dispune de toate posibilitățile. Exemplele lui Sidney sînt convingătoare; dar cel care avea să-l confirme în măreția și grandoarea limbii engleze, pentru care el însuși e socotit pe drept un



Scanned with OKEN Scanner

stîlp susținător al marelui portal ce deschide literatura engleză, acela va fi, la scurt timp după expiația lui Sidney, marele Will Shakespeare.

*Peroratio* (VIII), ultima parte a discursului-tratat asupra Poeziei, de la originile sale antice și pînă în epoca engleză elizabetană, îi prilejuiește lui Sidney un „exercițiu de stil" de o impecabilă ținută oratorică, viguroasă și concludentă, în spiritul modelelor cultivate, cu o dinamică vie a argumentației și cu o elocvență care se manifestă plenar, de la tonul blajinei ironii pînă la acela al filipicelor admonestări, de la impulsul laudativ al clasicelor exemple pînă la imprecația cea mai devastatoare față de frivolii contemporani, păstrîndu-și, cu toate acestea, bunătatea serafică olaltă cu noblețea spiritualității nepervertite de nici un titlu seniorial.

Adevăratul „titlu demn de respect" este pentru Sidney acela de „bard" și pentru aceasta el face apel la reconsiderarea termenului de „poet", pentru ca aceștia să nu mai fie considerați, în modul rizibil al ignoranței, drept „moștenitorii de drept ai nebunilor".

Generosul și sublimul *credo* al Poeziei este insistent proclamat printr-un dozaj intensiv al perorației, într-un elan treptuit prin covîrșitoare exemple : „să credeți, împreună cu Aristotel că ei (poeții) au fost cei care au păstrat din vechime divinitățile grecilor ; să credeți, cu Bembus, că ei au fost cei dintîi care au adus civilizația ; să credeți, cu Scaliger, că nici un precept al vreunui filosof nu vă va face mai degrabă om onest decît citirea lui Vergiliu ; să credeți, împreună cu Clauserus, traducătorul lui Cornutus, că a făcut plăcere divinității, ca, prin Hesiod și Homer, sub forma pildelor, să ne dea știința, logica, retorica, filosofia naturii și moralei și — *quid non* ? — să credeți cu mine că sînt multe mistere în poezie, care în mod intenționat au fost lăsate obscure, pentru a nu fi rău folosite de spirite profane ; să credeți cu Landin că poeții sînt atît de iubiți de zei, încît orice scriu ei vine dintr-o frenezie divină ; în fine, să credeți o dată cu ei, că ei vă vor face nemuritori în versurile lor."

Conștient de caracterul sacral al inițiaticei poetice, Sidney combate în primul rînd ignoranța și pragmatismul obscur al acelor „spirite profane", care contestă „po-



Scanned with OKEN Scanner

ezia cea vrednică de elogiu, abundentă în încîntare, ce îndeamnă la virtute și posedă toate harurile ce se cuvin a fi conținute în numele nobil al învățăturii", arătînd că argumentele potrivnice poeziei sînt false ori prea slabe, iar pricina pentru care ea nu se bucură de stimă în Anglia se datorește numai greșelii „celor care-i maimuțăresc pe poeți și nu a poeților înșiși".

Ca un veritabil *vates*, poet între poeți, Sidney adresează către adevărații slujitori ai penei, după înșiruirea punctelor programatice ale sublimului său „credo", conștiente îndemnuri către o poezie și literatură triumfătoare : „Dacă veți face astfel, numele vostru va înflori în atelierele tipografilor" — (și asta o spunea el, care n-a tipărit nimic în tot cursul vieții !) — „dacă veți face astfel, vă veți găsi în multe prefețe ale poeziei" — previziune ce pare făcută pentru chiar tratatul său de poezie, lucrare de referință în istoria literaturii Renașterii ca și a celei universale — „dacă veți face astfel, veți fi foarte cinstiți, bogați, înțelepți și cum mai doriți. Vă veți scălda în superlative" — și aceasta o spunea acela pentru care bunurile pămîntești nu prea aveau preț, iar gloria meritată va veni doar postum !

Într-o autentică postură vaticinară, profetizează marea forță hăruită poeților : „Dacă veți face astfel, deși ați fost *libertino patre natus* („născut dintr-un sclav liberat"), veți deveni deodată *Herculae proles* („prăsila lui Hercule") *Si quid mea carmina possunt* („De-o prospera al meu cîntec")"

Speranța de a deveni „urmașii lui Hercule" chiar pentru liberți este prelucrată de Sidney din *Satirele* lui Horațiu (1,6), aceea adresată lui Mecena, arătîndu-și originea lui modestă : „Și acum, mă-ntorc la mine, fiul de libert pe care / Toți îl sfîșie fiindcă e fiu de libert și fiindcă / Astăzi, scumpul meu Mecena, stau cu tine la masă" (trad. L. Sebastian). Dar mîndria lui are un caracter generalizator laudativ : „Cel pornit de jos, o seamă de bărbați — și ei din plebe — / Au trăit fără prihană și-au ajuns la trepte 'nalte." De bună seamă că versurile horațiene din aceeași satiră : „Nu m-am lăudat c-un tată nobil, nici că mă preumblu / Pe moșia mea călare pe un cal de Satureium" vor fi avut darul să modeleze orgoliul latifundiar

și ecvestru al tînărului Sidney, inspirîndu-i acea nobilă temperanță pe care și-o impune în toate comportările ; iar versurile : „Dacă, poate, cu dreptate cineva nu-mi recunoaște / Gradul de tribun, nu-ntocmai e cu titlul de prieten“ de-i vor fi fost cîndva plăcute lui Mecena, nu au putut rămîne lipsite de semnificații nici pentru Astrophel, cel care aprecia un singur „titlu de respect“, pe acela de „bard“, căruia, desigur că-i adăuga și „titlul suprem de prieten“, în spiritul probității horațiene și al sintezei neoplatoniciene renascentiste, dacă n-ar fi să-i numim astfel, în ceea ce-l privește pe Sidney, decît pe Edmund Spenser sau pe Giordano Bruno.

Oprobriul lui Sidney față de „ierbariști“ are și mai profunde rădăcini în viața literară dintotdeauna, el își află o filieră directă în *Scrisoarea către Pisoni,* pe care Quintilian o numise pe drept *Ars poetica,* în versurile : „Cu tactul unui om de lume să-ți moderezi efectele / Și cîteodată, din resurse, s-ascunzi în taină bună parte.“ Zeflemisindu-i pe acei care „maimuțăresc pe poeți“, Sidney nu ezită să încline arta poetică înspre meșteșugul retorului, asemenea lui Horațiu : „Sever, cînd tema ta o cere și-adeseori spiritual, / Să-și dee, rînd pe rînd, concursul cînd oratorul, cînd poetul“ (trad. P. Stati).

Ne amintim din amplul eseu asupra poematicei sidneyene, analizînd minuțios poemul „Astrophel și Stella“, de sonetul numerotat LVIII, unde este pomenită o alegorie de pe emblema lui Alciato Andrea (autorul *Emblematei),* care înfățișează pe Hercule conducînd o mulțime de oameni, legați cu un lanț prins de limba lui, alegorie reprezentînd forța oratoriei, transpusă prin cea fizică. Acest sonet, pe care îl voi retranscrie aici, are valoarea complexă de *Artă Poetică* în care, conform flexibilității horațiene, se elogiază *Arta Oratorică :*

Mulți se-ndoiau că-n lanțu-i d-aur prinse
El — Oratorul — inimi, oameni pînă
Ce pașii lor luau ritmu-i, dimpreună,
Iuțit sau lent, din hăț, cum îl deprinse :

S-ajungi suprem, prin vorbele-ți distinse,
Prinse-n tropi fini, argumentate-n vînă,
Cînd, prin talentul vorbei, mintea-ngînă
Și-n neciopliți matrița minții-aprinse !

Judecă, deci : în fraze meșterite,
Durerilor le-am scris anatomia,
De suflul tandru-al Stellei fiind citite.

O, glas, o chip ! Deși curtai urgia,
Prin vorbe triste-n tristul meu ținut,
Un farmec nou, de vis, s-a fost născut !

Despre acest „farmec nou“ către care se apleacă sedus Sidney, rîvnitor ca și Virgilius de o audiență universală (*Si quid mea carmina possunt* — „De-ar avea trecere a mele cîntece“), vorbește înflăcărat și în peroratia discursului „Întru apărarea Poeziei“, continuîndu-și anafora prevestirilor sale divine pentru adevăratii templieri ai artei : „Dacă veți face aceasta, veți sta în rînd cu Beatrice a lui Dante sau cu Anchise al lui Virgiliu.“

Sanctificarea eroilor și divinizarea poeților vin ca o încununare hiperbolică a harului uman dezvoltat în spiritul naturii și al contemplației universale, olaltă cu predispoziția către studiul persuasiv și continuarea clasicilor în planul creației. Îmbrățișînd această direcție spirituală, omul poate înfrunta asperitățile vieții și vicisitudinile timpului, cucerind durata și aura nepieritoare. În cazul contrar, nici înșiruirea păcatelor biblice n-ar părea mai îngrozitoare și mai blestemată decît „blestemul“ pe care-l proferă Sidney din amvonul poeziei, precum florentinul predicator Savonarola, încheindu-și printr-un fior al sumblimului fulminanta lui *Peroratie :*

„Dacă veți face aceasta, veți sta în rînd cu Beatrice a lui Dante sau cu Anchise al lui Virgiliu. Dar dacă (blestemat fie acest „dar“) v-ați născut lîngă cataracta Nilului dătătoare de opacitate, încît nu sînteți în stare să auziți muzica sferelor proprie poeziei, dacă aveți o minte de



Scanned with OKEN Scanner

tîrîtoare care nu se poate ridica pentru a privi cerul poeziei, sau mai degrabă printr-un dispreț rustic ar deveni într-atît de proastă, încît să fie un Momus al poeziei ; atunci, deși eu nu vă doresc să vă crească urechi de măgar ca lui Midas, nici să ajungeți (ca Bubonax) să vă spînzurați la îndemnul versurilor unui poet, nici să muriți din pricina baladelor, cum se spune că se întîmplă în Irlanda ; totuși, trebuie să vă transmit un blestem din partea poeților, și anume, ca atîta timp cît veți trăi, să trăiți în iubire, dar să nu obțineți niciodată favoarea dacă nu v-ați priceput să scrieți sonete — și ca atunci cînd veți muri, să vă piară amintirea de pe pămînt, întrucît nu aveți epitaf."

Rareori s-au mai spus cuvinte atît de înălțătoare pe cît de imprecative în legătură cu Poezia !

Și mai ales — sacramentînd Sonetul !

## II

*Apologia Poeziei* sau *Intru apărarea Poeziei,* lucrarea teoretizantă și critică a lui Sidney prilejuită de insipidul pamflet al lui Stephen Gosson *(Școala Abuzului),* își are marea ei importanță nu numai în interiorul literaturii și limbii engleze, ci și comparativ cu lucrările similare din epocă, detașîndu-se de toți ceilalți autori nu numai prin vastitatea ariei informative dar și prin prestanța valorică a propriei opere de creație, exemplificatoare cu prisosință. După modelul horațian, Sidney cerea poetului o dublă preocupare în creația sa : pe lîngă desfătare și instruirea cititorului ; dar, pentru aceasta, era conștient de studiul abundent și riguros pe care trebuia să-l îndeplinească permanent, întrucît „nimic nu dă munca / Fără o vînă bogată și nici un talent fără studiu" (Horațiu — Arta poetică — v. 409—10, trad. I. Marinescu).

Personalitatea lui Sidney se dezvoltă armonios și cutezător, respectînd aspirațiile superioare impuse poetului de către grămăticul și filosoful adept al școlii peripatetice Neoptolem din Parion, de la care Horațiu împrumutase multe învățăminte și care pretindea oricărui veritabil scriitor o cultură diversă și temeinică de tip enciclopedic.



Scanned with OKEN Scanner

Intuirea și zelul cu care-și hrănește spiritul prin lecturi se desfășoară dispers dar coordonat atît în planul profunzimii, către antichitate, cît și în cel orizontal — către literatura și manifestările de cultură ale epocii sale.

În însăși dispunerea tratatului său despre Poezie și ordonarea lui după principiile discursului ciceronian și quintilian, de la exordium la peroraţie, se vădește dorința de ordine și control lucid, cu o argumentație impecabilă într-un proces entuziast al unei cauze divine, pentru care opoziția e pretextuală și motiv de triumf al spiritului.

Revendicînd prioritatea poeziei în rîndul îndeletnicirilor de început ale gîndirii și sentimentelor umane, Sidney își strecoară investigațiile pînă la cele mai îndepărtate timpuri, certificate prin operele poetice ale lui Homer, Hesiod, Linus, Orfeu și Musaios, sau prin „partea poetică a Scripturii“ (David, Solomon, Moise, Deborah, Iov), astfel numită de către învățații Emanuel Tremellius și Franciscus Junius, traducători protestanți ai Bibliei în latină (1575).

Literatura latină este parcursă, de asemenea, pas cu pas, încă de la primele constituante stilistice, prin Livius Andronicus, Naevius, Plaut și Ennius, prin satira lui Lucilius, prin retorica lui Antonius și Crassus, discursurile lui Cicero, prin narația și psihologismul lui Salustiu, culminînd cu clasicismul suprem marcat prin operele lui Virgiliu și Horațiu, Properțiu și Ovidiu, epoca lui Seneca, Lucan, Persius și Petroniu, cercetîndu-i „atent“ pe satiricii Marțial și Juvenal deopotrivă cu elocvenții Tacit, Pliniu cel Tînăr și Suetoniu, pînă la Apuleius și Aullus Gellius, Ausonius, Claudian și Sfîntul Augustin. Literatura italiană îl incită prin Dante, Boccaccio și Petrarca, dar am văzut ce numeroase implicații foiesc în subsolurile vastei sale argumentații de la tribuna Poeziei. Glorifică apariția filosofilor în fața lumii „sub masca de poeți“, precum Pitagora, Focilide și Solon, Tales, Empedocle și Parmenide, *convertind* oriunde îi stă în putință, cu o candoare angelică, duhul filosofilor („despre care numeroși atenieni socoteau că nici nu merită să trăiască“) într-acela al poeților, călăuziți „numai prin intermediul încîntării divine“, transbordare operată chiar și în cazul lui Platon „pentru că, dintre toți filosofii, el este cel mai poetic“.



Scanned with OKEN Scanner

Această „grea sarcină“ pe care și-o asumă („am de luptat cu numele lui Platon !“) dezvăluie, în fond, o atitudine mai rațională și pe drept împăciuitoristă, într-o dispută care cîndva îl înveninase chiar și pe Platon, referitor la filosofie și poezie.

Vom reaminti aici punctul de vedere profund deliberat de către Platon în lucrarea lui *Statul* (X, 607, a, b) : „să recunoști că Homer e poetul prin excelență și primul dintre poeții tragici, dar să știi în același timp că în sînul cetății nu sînt de primit, drept opere poetice, decît imnurile către zei și poemele ce slăvesc pe cei buni. Căci, dacă o vei primi acolo pe Muza cea cuceritoare, cu cîntecele sau eposurile ei, atunci vor domni în cetate desfătarea și patimile, în locul legii și a rostului dovedit în chip obștesc a fi cel mai bun. Foarte adevărat, zise el. — VIII — Acestea, am spus eu, să ne fie temeiurile atunci cînd aducem vorba despre poezie, spre a dovedi că pe drept am izgonit-o dintru început din cetate, în cazul că este într-adevăr așa cum am spus ; căci însăși rațiunea era cea care ne-o dovedea. Să mai spunem însă — pentru ca poezia să nu ne arunce osînda de mărginire și necioplire — cum că domnește o veche dezbinare între filosofie și arta poetică.“

Sidney sprijină partea poeților, arătînd cît de apreciați au fost Simonides și Pindar, reușind, prin darul lor poetic și arta lor să convingă pe tiranul Hiero I „să devină un rege drept“, în vreme ce Platon însuși, deși s-a dus în mai multe rînduri la Siracuza, n-a reușit să înrîurească nici pe tiranul Dionysios cel Bătrîn, nici pe urmașul acestuia, Dionysios cel Tînăr. Spre a-l „reabilita“ în fața lumii și mai ales față de poeți, Sidney întoarce discuția spre dialogul său numit *Ion,* unde Platon, „aduce o înaltă și justă prețuire poeziei“.

În discuția pe care Socrate o poartă cu rapsodul Ion, cîștigătorul întrecerii de la Epidaur, filosoful pare să aibă o atitudine elogioasă și chiar reverențioasă pentru îndeletnicirile artei : „Adesea, Ion, v-am invidiat pe voi, rapsozii pentru arta voastră : faptul că meseria vă cere să vă împodobiți trupurile, pentru a arăta cît mai frumoși, că sînteți datori să vă îndeletniciți cu mulți poeți buni, mai ales cu Homer, cel mai vestit și mai minunat dintre toți, căruia reușiți a-i deprinde nu numai versurile dar

și gîndul — este într-adevăr vrednic de invidiat. Fără îndoială, n-ar putea fi rapsod cineva ce n-ar înțelege spusele poetului. Căci rapsodul are menirea să tălmăcească ascultătorilor gîndul aceluia ; iar un asemenea lucru nu se poate face cum trebuie, dacă nu înțelegi ce spune poetul. Toate acestea, mie unul, îmi par cu totul vrednice de invidiat."

Atîta „invidie" cîtă-i declară aici Socrate lui Ion și artei sale precum și lui Homer, va fi, poate, determinantă și prin argumentul blajinului Sidney : „chiar grecul Socrate, despre care Apolo a declarat că este singurul om înțelept, se spune că și-ar fi petrecut parte din bătrînețile sale versificînd fabulele lui Esop".

În dialogul respectiv, însă, Socrate atenuează cu abilitate elogiile, prezentînd altfel lucrurile : „Darul tău de a vorbi iscusit despre Homer nu e un meșteșug, așa cum spuneam ceva mai înainte, ci ține de o putere divină, una care te pune în mișcare, aidoma pietrei numite de Euripid magnetică, dar căreia cei mai mulți îi spun *piatră de Heracleea*. (—) Tot astfel, Muza e cea care inspiră cu har divin pe cîte unii, iar după acești inspirați se prind apoi în lanț alții." După altă suită de replici contorsionate, Socrate înnoadă o concluzionare gravă : „Acum, îți dai cumva seama că acest spectator este ultima dintre verigile despre care spuneam că-și iau puterea una de la alta, pornind de la piatra din Heracleea ? Inelul din mijloc ești tu, rapsodul sau actorul, primul fiind chiar poetul ; zeul, în schimb, prin mijlocirea tuturor acestora, trage sufletul oamenilor oriîncotro vrea el, prinzîndu-i pe toți în puterea sa." Și mai spune „Cîte un poet ține de o Muză, altul de alta — noi spunem despre un astfel de poet că e *subjugat*, ceea ce nu se îndepărtează prea mult de adevăr, deoarece într-adevăr el și e stăpînit — iar de aceste inele dintîi, de poeți, sînt atîrnați alții și la rîndul său fiecare e inspirat de un altul : unii de Orfeu, alții de Musaios."

Bunul simț al rapsodului Ion ripostează : „Tare te mai pricepi la vorbă, Socrate. Totuși, m-aș mira să reușești atît de bine încît să mă poți încredința și pe mine că sînt subjugat și ieșit din minți, ori de cîte ori îl slăvesc pe Homer." Referindu-se la arta oratorică și forța cuvîntului,

așa cum o remarca Ion la Socrate, ne amintim din sonetul sidneyan LVIII catrenul citat și altădată : „Mulți se-ndoiau că-n lațu-i de-aur prinse / El, Oratorul, inimi, oameni, pînă / Ce pașii lor luau ritmu-i, dimpreună, / Iuțit sau lent, din hăț cum îi desprinse." Este vorba de atît de des pomenita emblemă a lui Andrea Alciato, cu alegoria mulțimilor înlănțuite de limba lui Hercule, ca forță fizică. O asemenea emblemă decantată de Sidney s-ar fi potrivit, în cazul dialogului de mai sus, atît meșteșugului oratoric al lui Socrate cît și *magnetismului socratic* în care era *subjugat* Ion ! Calitățile magnetismului fuseseră extinse de Sidney, după cum știm din sonetul IX, la privirile iubitei : „Magnetice-s, ating fără s-atingă !"

Oricum, numindu-l „cel mai poetic dintre filosofi", Sidney asimilează spiritul lui Platon aceluiași „magnetism" incontrolabil al „pietrei de Heracleea" !

Dealtfel, pentru a ilustra *alienarea* (de care sînt acuzați poeții de către filosofi) intervenind chiar în lucrările acestora, Sidney face următoarea invitație în *Refutatio* : „v-am ruga să citiți *Phaedrus* sau *Symposium* de Platon, sau discursul despre iubire al lui Plutarh și să vedeți dacă vreun poet și-a permis atîta licențiozitate abominabilă cîtă și-au permis ei".

Într-adevăr, dacă ne-am referi numai la un fragment din *Phedru,* vedem creația poetică discreditată într-atîta, încît acea „subjugare", de care se vorbește mai reținut în *Ion,* e identificată cu însăși *nebunia.* Pornind dela această gravă opinie platonică, Sidney nu ezită niciodată să-și recunoască „apartenența" poetică, adresîndu-se lui însuși adesea, după cum am văzut în numeroase sonete, cu apelativul „nebunule" sau „smintitule".

În *Apărarea lui Socrate,* Platon desconsideră orice activitate poetică, socotind-o ca emanație a iraționalului, iar „operele pe care le creează izvorăsc dintr-un dar al naturii, dintr-un entuziasm ca acel ce stăpînește pe proroci și pe preoții-profeți... numai din înțelepciune nu !"

Ceea ce vine să contrazică afirmația flagrantă a lui Platon în legătură cu „înțelepciunea" poeților este tocmai efortul lor propriu sincer și „aplanator" al acestei false dispute, la care se va ralia și Percy Bysshe Shelley (1792—1822) în lucrarea sa *A Defence of Poetry* (O apărare a



Scanned with OKEN Scanner

poeziei") scrisă în 1821, drept replică la fronda eseistică *The Four Ages of Poetry* („Cele patru vîrste ale poeziei") lansat în 1820 de poetul și romancierul Thomas Love Peacock. Asemănătoare în mult privințe cu *Apologia Poeziei* lui Philip Sidney, atît prin declanșatoarea irascibilitate poetică ce-a pricinuit-o, cît și prin faptul că s-a publicat postum (1840), dar mai ales prin multe puncte de vedere asupra concepției poetice, lucrarea lui Shelley aprofundează și justifică poziția lui Platon și dacă el nu i-a primit pe poeți în Cetatea Ideală și în Statul Perfect, poeții îl încununează în Cetatea Literelor :

„Deosebirea care se face între poeți și prozatori este o eroare vulgară. Deosebirea dintre filosofi și poeți a fost deja anticipată. Platon a fost esențialmente poet, adevărul și splendoarea imaginilor sale, precum și melodia limbii sale întrec orice închipuire. El a respins armonia formei epice, a celei dramatice și a celei lirice, deoarece a căutat să iște o armonie în idei despuiată de formă și acțiune și s-a ferit să inventeze vreo schemă regulată de ritm care să includă, în forme stabilite, cezurile variate ale stilului său. Cicero a căutat să imite cadența perioadelor sale, dar fără prea mare succes."

Shelley nu se mulțumește, însă, cu „absolvirea" afrontului clasic adus de Platon poeților, el vrea să pună ordine în această problemă pentru totdeauna și folosind chiar exemple de filosofi și poeți aparținînd limbii engleze, pe care în epoca lui Sidney acela nu-i avusese la îndemînă, argumentația sa lucidă și iluminată de suflul romantic e implacabilă :

„Lordul Bacon a fost poet. Limba sa are un ritm plăcut și maiestuos, care satisface simțurile în aceeași măsură în care înțelepciunea aproape supraomenească a filosofiei sale satisface intelectul ; este o melodie care dilată, iar apoi sparge circumferința minții cititorului, revărsîndu-se împreună cu aceasta în elementul universal, cu care este în perpetuu acord. Toți cei care au provocat revoluții în concepție sînt nu numai în mod necesar poeți, fiindcă sînt inventatori și nici măcar fiindcă cuvintele lor dezvăluie analogia permanentă dintre lucruri prin imagini care iau parte la viața adevărului, ci fiindcă perioadele lor



Scanned with OKEN Scanner

sînt armonioase și ritmice și conțin elementele versului, fiind un ecou al muzicii eterne."

Pe de altă parte, Shelley reglementează și problema „înțelepciunii" poetice, contestată de Platon, prin aceeași turnură elegantă a discursului său elevat, căruia îi adaugă cuvenita verigă socratică a „subjugării," înnobilată cu sensul nou, acela al înfrățirii dintre spirite :

„Și nici marii poeți care au folosit forme tradiționale ale ritmului, din cauza formei și acțiunii subiectelor lor, nu sînt mai puțin capabili să perceapă și să transmită adevărul lucrurilor decît cei ce au ocolit această formă. Shakespeare, Dante și Milton (pentru a ne limita la scriitorii moderni) sînt filosofi de cea mai înaltă talie."

Deși apărute la o distanță de aproximativ două secole și jumătate, cele două manifeste „întru apărarea Poeziei" atît cel al lui Philip Sidney cît și cel al lui Percy Shelley se conjugă armonios în spațiul limbii și literaturii engleze, ca și în cel universal, iar soluția propusă de Sidney se impune ca salutară : „să punem mai degrabă să se planteze mai mulți lauri pentru a împleti ghirlande cu care să încununăm frunțile poeților".

Cei doi mari poeți englezi dovedesc prin discursurile și concepțiile lor că folosirea cuvintelor pentru ei nu înseamnă doar acel „descîntec" sau „vrajă ce subjugă" irațional, ci că, în spiritul anticilor literați, ei împărtășesc convingerea în rolul social important al poetului și în *mesajul* artei lor, care își propune să-și facă cititorii „mai buni", insuflîndu-le idealuri de virtute și comportament, precum și elevate crezuri filosofice, religioase sau politice, printr-o mare forță de sugestie, conștientă și elaborată deopotrivă. Farmecul literaturii și fascinația pe care o degajă opera poetică are o influență benefică asupra sufletului uman, atenuînd necazurile și suferințele „prin harul Muzelor și al arcașului Apolo", precum proclama Hesiod în *Teogonia,* dar scopul ultim și menirea Poeziei nu pot fi numai plăcerea, desfătul artistic în sine, confundabil cu strictul hedonism, ci, după *Poetica* lui Aristotel, opozabilă rigorismului și rechizitoriului platonician, se impune și latura instructivă a intelectului, ajungîndu-se la formula concisă din *Ars poetica* lui Horațiu : *omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci, / lectorem*



Scanned with OKEN Scanner

*delectando pariterque monendo* („Scopul și-ajunge-acel ce-mbină folos cu plăcere, / Deopotrivă-ncîntînd și la fel instruind cititorul“ — trad. I. Marinescu).

Îmbrățișîndu-l pe Platon în numele Poetului dintotdeauna, atît Sidney cît și mai apoi Shelley, refundamentau structura poetică inițială, în care harul mistic e dublat de facultatea rațională, orientativă.

Privitor la paralela dintre poezie și istorie, Sidney își însușește întru totul punctul de vedere al lui Aristotel, preluînd constatarea că „poezia exprimă îndeosebi generalul, iar istoria particularul“, prima bizuindu-se pe „ceea ce s-ar putea întîmpla în limitele verosimilului și ale necesarului“ — investigînd, deci, probabilitatea prin imaginația poetică — iar cea de-a doua, istoria, relatînd „ceea ce s-a întîmplat“ — un pasiv faptic și uscat îngropat în arhive, stimulînd numai interesul particular — de unde reiese supremația poeziei ca fiind „mai filosofică și mai aleasă“.

Încrederea nemărginită în calitățile poetului și artei sale este exprimată astfel de Sidney : „dacă nici descrierea și nici scopul lui nu au nimic rău, nici obiectul descris nu poate fi rău ; dacă efectele sale sînt atît de bune încît ne învață bunătatea și ne încîntă pe noi, învățăceii, dacă în aceasta (anume în doctrina morală, cea mai înaltă dintre științe) nu numai că îl întrece cu mult pe istoric, ci, în ce privește învățătura, este foarte aproape de filosof, iar în ceea ce privește influența îl lasă cu mult în urmă și pe acesta.“

Meliorismul cugetului uman, propovăduirea bunătății prin poezie, idei majore ce s-au amplificat prin sincretismul creștin și neoplatonismul Renașterii, sînt locuri comune regăsite și în pledoaria sidneyană.

Ceea ce constituie, însă, observația lui specială și contribuția directă în problemele ridicate de Platon și Aristotel, privitor la relația poet-filosof-istoric, mi se pare a fi următoarea frază revelatorie : „numai poetul își aduce propriul său material ; el nu-și găsește sursa închipuirii în materie, ci face materie pentru o închipuire“ (*Confirmatio* — V). Iată-l, dar, pe Sidney atribuindu-i poetului o calificare demiurgă, deificîndu-i ingeniozitatea și forța cosmică activă, considerîndu-l un constructor divin



Scanned with OKEN Scanner

de lumi posibile, printr-un *principiu creator* de esență ideală, generator de mituri și forme ideale, materializate prin harul logosului.

Pentru acest motiv, Sidney preferă pentru poezie semnificația antică a „facerii" care „i se potrivește cel mai bine, ținînd seama de faptul că toate artele se rezumă la obiectul lor și își primesc, după cum se vede, ființa de la el", în vreme ce „numai poetul își aduce propriul său material".

Acest „material propriu" nu este altul decît *cuvîntul* și deși nu este numit de către Sidney, el apare metaforizat în chip de „floare" în contextul definitoriu al poeziei : „dacă Sfînta Scriptură (în care nu se află nici o necurățenie) are părți întregi care sînt poetice și dacă însuși Mîntuitorul nostru Cristos a binevoit să-i folosească *florile*".

Sidney folosește referința creștină prin filiera filosofiei grecești pentru conceptul polisemantic al *logosului, cuvîntul viu* prin care se petrece întruparea lui Dumnezeu în Cristos și „prin carele toate s-au făcut", noțiune potențială pentru actul divin creator, acceptată de teologia medievală și totodată termen revelator pentru unicitatea actului uman al vorbirii în concordanță absolută cu gîndirea.

*Logosul,* considerat după Heraclit „forța divină a lumii", iar după Platon, axiomatic, drept „cauza cauzelor", primește binecuvîntarea sublimă și în ordinea creștinătății : „La început a fost Cuvîntul..." (*Ioan* — I, 1 — 3), ce îi prilejuiește lui Sidney elogiul suprem acordat Poeziei, în concordanță cu premisele teosofice ale epocii sale.

Comparînd „imaginea fictivă a poeziei" cu „învățătura riguroasă a filosofiei", Sidney arată că nici Cristos nu s-a folosit de acte istorice, ci mai adesea de pilde și parabole instructive, pentru a trage o concluzie surprinzător de cuprinzătoare : „Consider că Filosoful ne învață, dar ne învață în mod obscur, astfel că numai învățații îl pot înțelege ; adică îi învață tot pe aceia care au fost învățați. În schimb, poetul reprezintă o hrană pentru acei cu stomacul cel mai delicat, poetul este într-adevăr un filosof al poporului..."



Scanned with OKEN Scanner

Exprimată atît de tranșant, opinia lui Sidney e șocantă și total definitorie pentru mesajul și funcția socială a poetului în concepția modernă. „Filosof al poporului" reprezintă un spor de prestigiu exponențial atribuit poetului pentru o anume baștină (spațiu, populație, limbă), atribut ce se va reflecta chiar și în confruntările istorice, identificînd mai apoi pe poetul-cetățean cu poetul-patriot, pornind de la îndepărtata lui funcție tribală de *vates*.

După Sidney, în planul intim al Creației poetice este inclusă nu numai funcția demiurgică a poetului, dar și ideea de libertate absolută, idee devenită atît de dragă noilor state europene în plină afirmare și constituire: „Numai poetul detestă ideea de a fi legat de o asemenea supunere, simțindu-se înălțat de vigoarea propriei sale imaginații; el crește de fapt într-o altă Natură, făcînd lucruri fie mai bune decît le-a zămislit Natura, fie cu totul noi, forme pe care Natura nu le-a cunoscut, cum ar fi Eroii, Semizeii, Ciclopii, Himera, Euriile și altele asemenea; astfel, el merge mînă în mînă cu Natura, neîngrădit însă de cercul strîmt al darurilor ei, ci mișcîndu-se liber în zodiacul propriului său spirit." De bună seamă că asemenea idei de libertate ce aureolează Poetul în concepția lui Sidney erau în directă concordanță cu mișcările populare și religioase ce agitau Europa la acea vreme, într-o discrepanță totală cu antica aristocrație sclavagistă al cărei exponent ideologic era chiar Platon. Totuși, ideea „celei de-a doua naturi" create de poet își are anticele ei rădăcini tranzitorii (Heraclit, Empedocle, Platon, Aristotel, Plotin și alții).

În *Peroratio* (VIII), Sidney se scuză stilistic față de „toți cei care ați avut ghinionul de a citi cele înșirate aici cu multă risipă de cerneală, chiar dacă în numele celor nouă Muze", dar aceasta a făcut-o pentru a risipi disprețul „misterelor sacre ale poeziei" și pentru că „limba noastră este foarte potrivită pentru a face cinste poeziei și a se bucura de cinstea poeziei". Condamnînd în mai toate părțile discursului său doctrina ignoranței și a pripășiților culturali, Sidney conclude în *Peroratio*: „Așadar, din moment ce poezia cea vrednică de elogiu abundă în încîntare ce îndeamnă la virtute și posedă toate harurile



Scanned with OKEN Scanner

ce se cuvin a fi conținute în numele nobil al învățăturii ; din moment ce pricina pentru care ea nu se bucură de stimă în Anglia este greșeala celor care-i maimuțăresc pe poeți și nu a poeților..."

Este de subliniat în text acea *noblețe a învățăturii* pe care Sidney o consideră inseparabilă de structura poetică, precum și precizarea principalilor vinovați care *maimuțăresc* adevărata artă, folosind într-un sens falsificat acea imitație aristotelică *(mimesis)* pe care o propusese drept teză în *Propositio* (III).

Această „maimuțăreală" pedantă și găunoasă o aflăm sarcatizată întocmai și în *Satira* a X-a din Cartea Întîi a lui Horațiu, în versurile 11—18 : „Să ai un fel de-a spune, cînd aspru, cînd ușor, / Să fii, după nevoie, poet sau orator, / Să pui, cînd se cuvine, măsură în cuvinte. / Adesea într-o glumă e mult mai mult temei / Decît într-o strigare, cu toată larma ei. / Așa făceau poeții cei vechi, în comedie ; / Dar Hermogen, frumosul, nu i-a citit, nu-i știe, / Precum nici maimuțoiul ce crede că-i destul / Să-nvețe pe deasupra pe Calvus și Catul" (trad. Al. Hodoș și T. Măinescu).

Imitarea papagalicească a pseudorapsozilor și poetaștrilor de circumstanță după clasici nu e singura hibă care afecta relațiile la curtea elizabetană ; în afara lor, Sidney demască pe alții și mai sîcîitori și agresivi : „nu-mi amintesc să fi văzut decît puțini poeți tipăriți (să nu ne ferim de îndrăzneală) care să aibă în sine sînge de poet : și ca probă, puneți versurile lor în proză și întrebați-vă, apoi, care-i înțelesul lor ; se va vedea că un vers urmează după altul fără a ordona de la început ce va fi la sfîrșit ; ceea ce devine o masă confuză de cuvinte, cu sunet de clopoțel în rimă, neînsoțite însă de rațiune." Vom recunoaște în aceste fraze izbitoarea similitudine, desigur întîmplătoare, cu sarcasmul eminescian asupra vorbelor „ce din coadă au să sune".

Sidney se mai arată pornit și împotriva acelor „biciuitori ai poeților" cărora „le pare odios numele poeziei" și pe care-i aseamănă „cu unele femei de treabă, care, adesea bolnave, nu pot spune ce le doare", un fel de „bolnavi închipuiți", deci, care se-mbolnăvesc de arta poeziei ca să se afle-n treabă, caracterizînd un asemenea „erou, gata



Scanned with OKEN Scanner

oricînd să ne dea învățăminte" după exemplificarea lui Horațiu : *Melius Chrisippo et Crantore* („Mai bun decît (filosofii) Chrysippus și Crantor"). din Epistola a II-a. Este vorba, acolo, despre declamațiile școlărești și exercițiile retorice, pe diverse tematice fictive, practicate în treapta a treia a învățămîntului roman.

O altă categorie încă și mai rea o identifică Sidney în rîndul acelor așa-zișI *mysomousoi* sau *poetofobi,* care au oroare de poeți și-i urăsc, asimilîndu-i acelor care caută a se lăuda pe ei înșiși prin disprețul față de alții, „că irosesc o puzderie de cuvinte aiurea în înțepături și sarcasme, cîrtind și căutînd nod în papură oricărui lucru, ceea ce, stîrnind scîrba, poate face creierul să înceteze a privi cu atenție valoarea subiectului".

Condamnînd superficialitatea și ura otrăvită a demagogilor de curte împotriva poeziei, Sidney amplifică obiectul discursului său, dedîndu-se la o evidentă critică socială împotriva decadentismului cultural și ipocriziei ignorante, împotriva sofisticilor filosofi moraliști care te întîmpină „cu o gravitate mohorîtă, ca și cum ar vrea să stîrpească viciul de sub lumina soarelui, prost îmbrăcați pentru a dovedi prin semne exterioare disprețul lor față de tot ce este exterior, dar purtînd în mînă cărți scrise împotriva gloriei, pe care, însă, și-au înscris numele".

Cu un asemenea stil corosiv și dizolvant deopotrivă își plătește polița imaginară Philip Sidney, față de puritanii de teapa lui Stephen Gosson, cel care acuzînd *Școala Abuzului,* se număra, de fapt, el însuși în rîndurile învățăceilor și al veleitarzilor fără mesaj.

Pentru a nu-l detașa din ordura colectivă a celor criticați și detestați, Philip Sidney nici nu-l numește pe agresorul Gosson, lăsîndu-l năclăit în vermina lui colcăitoare și fetidă, pulverizat în uitare prin blestemul final din magistralul său discurs : „iar atunci cînd veți muri, să vă piară amintirea de pe pămînt, întrucît nu aveți epitaf !"

Împrumutîndu-i titlul eseului său, Shelley nu va prelua de la Sidney numai hotărîrea de a lupta „întru apărarea poeziei" ci și unele cauze de ordin social care trebuie mai în profunzime apărate și clarificate. Una dintre acuzele importante aduse poeziei și combătută de Sidney



Scanned with OKEN Scanner

era aceea că „ea ar fi născătoarea păcatelor, infestîndu-ne cu multe dorințe pestilențiale, cum ar fi aceea pentru dulceața sirenelor sau atragerea minții către povestea șarpelui, plină de născociri păcătoase — și în legătură cu aceasta, mai cu seamă la adresa comediilor se aude cel mai adesea (după cum spune Chaucer în „Povestea Cavalerilor) că atît alte națiuni, cît și a noastră, înainte de a ne lăsa moleșiți de către poeți, eram plini de curaj, aplecați către exerciții marțiale, stîlpi ai libertății și bărbăției, iar nu legănați și adormiți de lenea la care ne predispun poetii cu vorbele lor.“

Preluînd argumentația sidneyană, Shelley face o categorică trăsătură de unire între corupția estetică și cea etic-socială, agravînd fenomenul disolutiv și stigmatizîndu-l cu pregnanță :

„Nu prin ceea ce au, ci prin ceea ce *nu au,* se explică imperfectiunea poeților erotici. Și nu în măsura în care erau poeți, ci în măsura în care *nu erau poeți* au avut vreo legătură cu corupția epocii lor. Dacă această corupție ar fi izbutit să stingă în ei capacitatea de a simți plăcerile și pasiunile și de a vibra la privelistile naturii — capacitate ce li se impută ca o imperfecțiune — aceasta ar fi însemnat triumful deplin al răului. Pentru că, în cele din urmă, corupția ajunge să distrugă orice sensibilitate față de plăcere : de aceea își merită numele de corupție. Ea atacă la început imaginația și ratiunea, răspîndindu-se apoi ca o otravă în tot organismul, prin simțuri, pînă ce nu mai rămîne decît o masă inertă, nesimtitoare. Ori de cîte ori se apropie o asemenea perioadă. Poezia se adresează facultăților sufletesti care sînt nimicite cel mai tîrziu, iar glasul ei se aude ca pașii Astreei părăsind lumea.“

Poate că, referindu-se în ultimele cuvinte de mai sus la declinul Astreei, Shelley aducea o dată în plus elogiul pios către opera lui Sidney și deplîngea dispariția lui pretimpurie, la numai 32 de ani, de pe scena literaturii engleze subminată de corupția Curții, dar, din păcate, propriul său destin, neîmpăcat cu orînduirea politică și legiuirea din Anglia, avea să sfîrșească și mai curînd, la tînăra vîrstă de 30 de ani și tot departe de patrie. Încrederea în perenitatea și harul Poeziei este și la Shelley de ne-



Scanned with OKEN Scanner

învins : „Poezia continuă să transmită oamenilor plăcerea pe care ei o mai pot simți ; ea este încă lumina vieții, izvorul a tot ce mai poate fi frumos, generos sau adevărat într-o epocă de corupție.“ Ba chiar, într-un exces de generozitate și bunătate specifică Poeziei, aceasta încearcă tămăduirea opresorilor : „Oricine va recunoaște că acei dintre destrăbălații cetățeni ai Siracuzei și Alexandriei, care se desfătau citind poemele lui Teocrit, erau mai puțini reci, cruzi și senzuali decît semenii lor. Pentru ca Poezia să piară cu desăvîrșire, ar trebui ca întreg edificiul societății omenești să fie distrus de corupție.“ Acest optimism extrem al lui Shelley, care considera că „Poezia e o sabie fulgurantă, care ar mistui teaca dornică s-o închidă“ își are, totuși, temerile sale : „În istoria țării noastre, perioada celei mai flagrante degradări a dramei coincide cu domnia lui Carol al II-lea, cînd toate formele de expresie poetică au fost folosite pentru a ridica în slavă triumful monarhiei asupra libertății și virtuții.“

Într-un sonet scris în 1819, publicat postum de soția poetului în 1839, intitulat chiar așa : *Sonet : Anglia în 1819*, Shelley prezintă deschis toate neajunsurile sociale și politice ale epocii sale, într-o rece și detestabilă înșiruire : „Un rege orb, smintit, în agonie, / Și-un cîrd de prinți ce, prin disprețu-obștesc / Se scurg ca un șuvoi de murdărie. / Nesimțitori și orbi se cuibăresc / Ca niște lipitori în țara vie / Și beți de sînge-apoi se prăbușesc ; / Norodul e flămînd. Armata pare / O sabie cu două lungi tăișuri / Menită libertatea s-o omoare : / Legi sîngeroase, crîncene hățișuri. / Religia : o carte sigilată ; / Senatul : o fosilă ne-ngropată. // Din cimitur-acesta, cine știe ? — / Un duh ieși-va, bezna s-o sfîșie“ (trad. P. Solomon).

După două secole și jumătate, dezamăgirile lui Shelley sînt aceleași ca ale lui Sidney ; însă Shelley propune o explicație a acestor sincronisme neprofitabile în perspectiva istoriei : „Dar poetul consideră viciile contemporanilor săi drept haina vremelnică pe care creațiile sale trebuie s-o îmbrace și care acoperă, fără a ascunde, proporțiile veșnice ale frumuseții lor.“

Justificarea Poeziei mai constă și în rolul asanator al privelиștilor istorice insalubre, iar comparația ei cu oglinda deformatoare vine tocmai pentru a echilibra impresiile



Scanned with OKEN Scanner

dintre real și ideal : „Istorisirea unor fapte concrete este ca o oglindă ce întunecă și schimonosește ceea ce ar putea fi frumos ; poezia e o oglindă care schimbă în frumusețe ceea ce este schimonosit.“ Asistăm, deci, la aceeași luptă împotriva imaginilor scălîmbe ale lumii și contra „maimuțărelilor“ combătute de Sidney și Horațiu, împotriva imposturii și falsei valori, deci.

Inițial, Shelley intenționase a scrie încă o parte (a doua) pentru eseul său, dar n-a rămas decît prima, definită de el însuși astfel : „Prima parte a acestor observații s-a referit la elementele și principiile poeziei ; și s-a arătat, în măsura în care au îngăduit limitele înguste ce le-au fost fixate — că aceea ce se numește poezie, într-un înțeles restrîns, își are obîrșia în același izvor ce dă naștere celorlalte forme de ordine și de frumusețe, care pot da o organizare materialelor vieții omenești și care reprezintă poezia în înțelesul ei universal.“ Prin această concepție, Shelley îmbogățește empireul *Ideilor* platoniciene cu *esențialitatea* Poeziei, imuabilă și reală în lumea acelor esențe de natură divină : „Harul poetic îndeplinește două funcțiuni : în primul rînd, creează noi obiecte de cunoaștere și noi izvoare de energie și de plăcere ; în al doilea rînd, stîrnește în mintea omului dorința de a le reproduce și de a le rîndui într-o anumită ordine și într-un anumit ritm, care ar putea fi denumite Binele și Frumosul.“

Pornind de la intenția lui Sidney de a îmbrățișa istoria literaturii universale în ansamblul ei, urmărind firul ideilor majore și artele poetice profesate pînă în vremea lui, Percy Shelley — pentru care poezia are un profund rol social, fiind implicată în factorii determinanți ai istoriei (după cum Sidney îl socotea pe poet drept un „filosof al poporului“) — cată a cuprinde într-un sumar bruion o istorie a poeziei și evoluției sale, paralel cu istoria omenirii, arătînd forța creatoare și puterea regenerativă a Poeziei, prin *expresia poetică* mereu nouă a *ideii poetice*, de la o epocă la alta, cu aspecte caracteristice și variate, dar imuabilă în frumusețea ei primordială :

„Ea face din noi locuitorii unei lumi pe lîngă care lumea obișnuită nu este decît un haos. (—) Ea ne silește să simțim ceea ce percepem și să ne imaginăm ceea ce știm. Ea re-creează universul, distrus în mințile noastre



Scanned with OKEN Scanner

prin repetarea — pînă la tocire — a impresiilor. În sfîrșit, ea îndreptățește îndrăzneața dar plina de adevăr afirmație a lui Tasso : *Non merita nome di creatore, se non Iddio ed il Poeta* („Numai Dumnezeu și Poetul merită nume de creator"). Apologia spiritului poetic e asociată și cu un citat din *Paradisul Pierdut* (I) al lui Milton : „Spiritul își este sieși loc și în-de-sine poate preface iadul în rai și raiul în iad." De aici și pînă la beatificarea poetului nu e decît un pas : „Poetul, fiind pentru alții supremul depozitar al înțelepciunii, plăcerii, virtuții și gloriei, cată să fie el însuși cel mai fericit, mai bun, mai înțelept și mai ilustru între oameni. În ceea ce privește gloria lui, să cerem Timpului să ne spună dacă faima vreunui alt creator de viață omenească se poate asemui cu aceea a unui poet. În încheierea dramei sale lirice *Prometeu descătușat,* Demogórgon proclamă : „Titanule, aceasta-i slava ta — / Să fii frumos și bun și liber, iată / Victoria și viața-adevărată" (trad. P. Solomon). Titanismul acesta este, fără îndoială, atribuit în primul rînd Poetului, structurat pe aceste premise esențiale, platoniciene.

Cele două „apologii" și „apărări" ale Poeziei, aparținînd lui Philip Sidney (1580—82) și lui Percy Bysshe Shelley (1821) au, precum se vede, foarte multe asemănări și motivații comune, iar erudiția celor doi este marele lor numitor comun, adăugînd la acesta și patosul lor tineresc, nealterat și nedistrus „prin repetarea — pînă la tocire — a impresiilor", dar este evidentă și diferențierea unor materiale informative sau considerente de rafinament estetic. De pildă, Shelley lărgește mult sfera Poeziei, căutîndu-i totodată valențele specifice și esența caracteristică : „Limba, culoarea, forma, precum și moravurile religioase și civile sînt, toate, unelte și materiale ale poeziei ; ele pot fi numite poezie, în virtutea acelei figuri de stil care consideră efectul ca sinonim cu cauza. Dar poezia, într-un înțeles mai restrîns, exprimă acele *potriveli de cuvinte* — și îndeosebi de cuvinte ritmice — pe care le zămislește suprema însușire, al cărei tron e ascuns în firea tainică a omului."



Scanned with OKEN Scanner

Poezia luată ca expresie a unor „potriveli de cuvinte“ precum și studiul deosebit de meticulos al funcției limbii în expresia lirică și exprimarea poetică făcută cu grijă, toate aceste amănunte prețioase în discursul lui Shelley ne-au reperat afinitățile sale cu Dionis din Halicarnas (sec. I î.e.n.) autorul tratatelor : *Despre potrivirea cuvintelor*, *Despre imitație*, *Despre alegerea cuvintelor* și *Despre figuri*, toate în legătură directă cu preocupările noastre.

Pornind de la învățătura predecesorilor săi care puneau mare preț pe selectarea materialului lexic, sintetizată în premisa lui Iulius Cezar pe care și-o însușise și Cicero : *delectus verborum origo est eloquentiae* „alegerea cuvintelor este sorgintea elocinții“), Dionis din Halicarnas se arată îndeosebi preocupat de ordinea cuvintelor în frază și așezarea lor *potrivită* la locul cel mai de efect, dînd fiecăruia strălucire proaspătă și valențe inedite, nu atît printr-o conectare strict gramaticală sau logică, ci printr-o necesitate și *potrivire estetică*, studiind cu asiduitate *expresia* ca atare.

Modurile prin care se poate realiza acest deziderat superior, în limitele combinatorii ale cuvintelor respective, sînt în număr de patru, după Dionis : 1) muzica sunetelor, 2) ritmul, 3) varietatea și 4) convenienta (adecvarea la conținut).

Cultivînd *euforia*, Dionis a trebuit să fie interesat de studiul substanțial al limbii, cercetînd funcțiile sonore ale vocalelor și consoanelor în concordanță cu starea psihică exprimată. În această scrupuloasă observare a funcției vorbirii și limbii către o expresie deosebită. Sidney pare să accepte întru totul studiile sugerate de Dionis și persistă cu aplomb în această direcție : „În copilăria societății, fiece creator este neapărat un poet, deoarece limba însăși este poezie ; și a fi poet înseamnă a percepe binele și frumosul, într-un cuvînt — binele existent în relația stabilită mai întîi între existență și cunoaștere, iar, în al doilea rînd, între cunoaștere și expresie.“

Poezia, ca expresie a acelor „potriveli de cuvinte și îndeosebi de cuvinte *ritmice*“ și verifică și *valoarea so-*



Scanned with OKEN Scanner

*normă adecvată* în cadrul principiilor preluate de Shelley : „Iată de ce limbajul poeților s-a caracterizat totdeauna printr-o repetare armonioasă a sunetelor, fără de care n-ar mai fi poezie și care e aproape la fel de necesară pentru trasmiterea influenței ei, ca înseși cuvintele — oricare ar fi natura mesajului lor.“ Dintre cele patru elemente predominante această forță a expresiei e numită de Dionis : *modulație (melos),* iar *variația* frazării e obținută prin strădania artistului de a combina și permuta continuu ordinea membrelor *(kola)* vorbirii. Cît despre *convenție* sau *adecvarea formei* (decorum) se referă la coordonarea elementelor în compoziția lingvistică, după exigențele raportului fond-formă, conținut de idei-expresie. Dionis consideră că, în egală măsură acestea „sînt țelurile spre care tind toți cei care se ostenesc să scrie versuri, să compună poeme cu caracter melic sau să cultive așa-zisa vorbire pedestră *(pezé lexis* sau proză)“ ,în *Despre potrivirea cuvintelor,* la capitolul XI, unde se tratează „procedeele prin care se obține suavitatea și frumusețea stilului“.

Surprinzător de asociativă se arată a fi intuiția teoretizantă a lui Shelley, în legătură cu formarea limbilor : „Orice limbă primitivă este implicit, la izvoarele ei, un poem ciclic în stare haotică : bogăția formelor lexicale și a regulilor de gramatică este opera unei epoci mai tîrzii și reprezintă doar catalogul și forma creațiilor poeziei. Dar poeții, sau cei care-și imaginează și exprimă această ordine indestructibilă nu sînt numai creatorii limbii și ai muzicii, ai dansului, arhitecturii, sculpturii și picturii ; ei sînt în același timp făuritorii legilor, întemeietorii societății civile, născocitorii artelor vieții și învățătorii care apropie întrucîtva de frumos și de adevăr acea percepere parțială a legilor lumii invizibile, care se numește religie.“

Preocupat de „poemul primordial “pe care îl constituie înfiriparea și alcătuirea propriu-zisă a unei limbi, Shelley stabilește această profundă relație gnoseologică prin constituirea expresiei, ca vehiculare elevată a cuvîntului, pînă a se ajunge la poemul poetic, în înțelesul lui literar și estetic de azi. Shelley convinge sentențios : „Un poem este însăși imaginea vieții exprimată prin eternul ei adevăr“, iar în altă parte explică metaforic : „Un mare poem



Scanned with OKEN Scanner

este o fîntînă din care se revarsă mereu apa înțelepciunii și a încîntării, și după ce un om și o epocă au sorbit din acest izvor divin atît cît le-au îngăduit condițiile lor specifice, alți oameni vin să se adape la el și alte condiții se dezvoltă mereu, în jurul acestui izvor de încîntări pururi neprevăzute.“ Printre aceste efecte și „încîntări pururi neprevăzute“ Shelley nu uită un exemplu foarte important : „Veacul imediat următor celui al lui Dante, Petrarca și Boccaccio s-a caracterizat printr-o renaștere a picturii, sculpturii și arhitecturii. Chaucer s-a molipsit de inspirația binecuvîntată și astfel edificiul literaturii engleze e întemeiat pe elemente italiene.“ Curios este că, atunci cînd vorbește despre modulația armonioasă a sunetelor în spiritul fiecărei limbi în parte, Shelley trăsese o concluzie categorică, aproape ca o prejudecată : „De aici, zădărnicia traducerilor ; a încerca să transpui dintr-o limbă într-alta creația unui poet e la fel de înțelept pe cît este să arunci o albăstrea într-un crezuet, cu gîndul de a descoperi principiul culorii și al miresmei ei.“ Las' că tehnica și știința ultramoderne au reușit și experiența cu creuzetul, dar exercițiul transpunerii, din fericire, s-a universalizat, constituind unul din principalele mijloace de îmbogățire și animare a oricărei limbi, amplificîndu-i fondul funcțional și stimulîndu-i modulația și elasticitatea. Problema care se pune este numai în legătură cu *valoarea* traducerii ; realizarea ei artistică și fidelitatea mesajului, precum și respectarea, pe cît posibil, a formei originale. Exemplul lui Chaucer, dat chiar de Shelley, este grăitor și discordant față de respingerea categorică a traducerilor. Realizarea unor traduceri excelente și care lasă impresia unor lucrări originale într-altă limbă a fost posibilă numai prin studiul persuasiv și constituirea unei bresle de poeți-filologi, de vocația unor Dan Duțescu, Romulus Vulpescu, Ștefan Augustin Doinaș, George Buznea, Aurel Covaci, Darie Novăceanu, Dan Grigorescu, N. Chirică, Al. Rally, Eta Boeriu, C. Zeletin și altora, care, pilduind pentru literatura română, au operat un veritabil transfer de valori filologice și tezaure estetice printre care multe chiar din literatura engleză. Sidney, după cum ne amintim, sfătuia pe literați să nu se inspire din „culegeri Nizoliene de figuri de stil și



Scanned with OKEN Scanner

expresii, ci printr-o *traducere atentă* să le devore, însușindu-și-le". Această poftă „devorantă" a transpunerii și „traducerii atente" l-au caracterizat și pe Chaucer.

Este drept că fiecare limbă își are muzicalitatea și acordurile proprii, dar poeții adevărați se exprimă în *muzica sferelor* — „ecouri ale muzicii eterne" — cum le numește Shelley-inteligibilă tuturor celor ce-și apleacă urechea.

Opera reprezentativă a marelui poet este pentru Shelley *poemul*, pe care îl expune, comparativ cu alte lucrări, astfel : „Între o povestire și un poem există deosebirea că prima e un pomelnic de fapte răzlețe, pe care nu le leagă decît timpul, locul, împrejurarea, relația de cauză și efect ; pe cînd un poem înseamnă o serie de acțiuni săvîrșite în acord cu formele imuabile ale naturii umane, așa cum există ele în spiritul creatorului, care este el însuși imaginea celorlalte spirite." Filosoful epicureu Philodem din Gadara, de la care s-au descoperit în prima jumătate a secolului al XVIII-lea la „vila Pisonilor" din Herculanum o serie de papiri, afirmă cu o justificată larghețe, neconformă rigorilor antice : „Adevărul poetic e altceva decît adevărul logic ori decît exactitatea istorică, științifică sau morală. Orice poate fi adevărat în poezie, cu singura condiție să fie imaginat cu vioiciune și plasticitate... Ființele cele mai puțin firești, intrigile cele mai bizare, situațiile cele mai excepționale au dreptul la interesul și participarea noastră, odată trecute prin focul imaginației creatoare."

Veridicitatea, care înlocuiește în acest caz adevărul brut, este apreciată pozitiv și de către Shelley, într-o dispută mai veche : „Poeților li s-a cerut și în virtutea altei acuzații, să cedeze raționaliștilor și mecaniciștilor coroana civismului. Se admite că folosirea imaginației e mai plăcută, dar se pretinde că aceea a rațiunii ar fi mai utilă." Shelley consideră, ca și Philodem, ale cărui papirusuri nu se știe dacă le-a cunoscut într-adevăr pe cînd se afla în Italia, că poezia este „principiul grației căruia ceea ce nu este capătă drept la existență" și că fascinanta imaginație este facultatea creatoare prin însăși definiția ei „colorînd gîndurile cu propria-i lumină și compune



Scanned with OKEN Scanner

dintr-însele, ca din niscai elemente, alte gînduri, fieșcare conținînd în-de-sine principiul propriei sale integrități".

Shelley mai explică și într-alt chip această calitate fenomenală : „Pentru ca un om să fie într-adevăr bun, el trebuie să se pună în situația altui om și a multor altora ; necazurile și bucuriile semenilor săi trebuie să devină ale sale. Cea mai puternică pîrghie a binelui moral este imaginația ; iar poezia contribuie la efectul dorit, acționînd asupra cauzei."

Este clar că, prin viziunea lui Shelley, determinată fundamental de forța imaginației, propunînd titanismul și geniul uman în fruntea noilor mituri, se produce o schimbare la față a literaturii și în primul rînd a poeziei, ca manifestare tipică, propunîndu-ni-se elanul romantismului descătușat. Mai vechile și anticile mituri, creații tradiționale născute din spiritualitatea colectivității, sînt adesea răsturnate în tipare și semnificații contrarii, primind amprenta particulară a poetului modern, creator de lumi și de mituri antropocentrice, care pun în lumină vigoarea și imaginația particulară. O importanță deosebită în teoretizarea și manifestarea romantismului englez a marcat-o și poetul S. T. Coleridge prin manifesta *Biographia Literaria* (1819) și prin ale sale *Lectures and notes on Shakespeare and other English poets* („Conferințele și notele despre Shakespeare și alți poeți englezi"). Coleridge își alege ca exponent absolut al genialității umane, prin unitatea organică, prin continuitatea și unicitatea operei sale, pe Shakespeare — expresie supremă a puterii imaginației. Influențat puternic de studiile sale din Germania (Kant, Schelling, Fichte), Coleridge consideră că : „Poetul, descris în ipostaza de perfecțiune ideală, pune în mișcare între sufletul omenesc, subordonîndu-și facultățile unele față de altele, după meritul și demnitatea lor relativă. El dă un ton și emite un spirit de unitate, care topește și într-un fel sudează părțile unele într-altele, prin acea putere sintetică și magică, putere căreia i-am acordat — și numai ei — numele de imaginație. Această putere, mai întîi pusă în acțiune de voință și înțelegere și menținută sub controlul lor obligatoriu dar blînd și neobservat, se dezvăluie în echilibrarea însușirilor opuse sau discordante." Coleridge consideră că



Scanned with OKEN Scanner

prin imaginație, concept sinonim cu organul adevărului, se pot împăca noutățile și prospețimile de simțire cu vechiul și familiarul, stăpînirea de sine cu entuziasmul și vehemența, contopindu-se, totdeodată naturalul cu artificialul. El metaforizează Natura într-un sistem de *simboluri* ce pretind descifrarea. Pe de altă parte,, sesizează antiteza dintre *imaginație* și *fantezie,* prima fiind forța creatoare prin excelență a geniului, iar cealaltă — o înzestrare dobîndită prin talent, o anume vocație. Nu vom trece cu vederea nici prefața *Baladelor Lirice* (1798), prima culegere engleză de poezie considerată romantică, prefață scrisă și adăugată în 1880 de William Wordsworth (1770—1850), unul dintre cei trei *lakiști.* Această prefață cu predispoziție romantică are însă un tonus temperat, lipsită de protestarisme sau de vehemență hugoliană, înclinîndu-se mai degrabă către sursele primordiale de literatură preluate din viața rustică și din simplitatea unui limbaj poetic „izvorît dintr-o experiență repetată și din sentimente ce revin mereu (—), un limbaj mai durabil și mult mai filosofic decît acela cu care îl înlocuiesc poeții".

Paragraful citat aici, în legătură cu valoarea *experienței* și a *bunului simț,* face paranteză bună cu altul din „apologia" lui Sidney : „Găsesc, fără îndoială (cel puțin după opinia mea) că numeroși curteni cu ceva învățătură posedă un stil mai sănătos decît al unor profesori savanți ; (—), urmînd calea pe care experiența i-o dovedește a fi cea mai bună, prin acest fapt (deși el nu știe) respectă regulile artei."

După colaborarea lui cu S. T. Coleridge la *Lyrical Ballads,* Wordsworth lucrase la poemul *The Prelude* („Preludiu"), terminat în 1805, dar publicat abia în 1850, anul morții sale, urmărind un fel de autobiografie spirituală, încă din pragul copilăriei, și închinînd un pregnant imn Naturii, singura forță capabilă să-i redea omului dimensiunile lui autentice și integrale.

Paradisul pierdut al copilăriei ca și pierderea edenului primordial al speței umane, au fost teme favorite ale mentalității romantice, dar în ceea ce privește literatura engleză, întoarcerea către o vîrstă de aur a omenirii și către paradisul pierdut al omului modern poate fi rei-



Scanned with OKEN Scanner

terată prin elogiul adus *poemului pastoral* în „apologia poeziei“ lui Philip Sidney, cu referință specială către *L'Arcadia* lui Iacopo Sannazaro (1456—1530), a cărei influență îl va determina să scrie o „Arcadie“ proprie, dedicată surorii sale *(The Countess of Pembroke's Arcadia* („Arcadia contesei Pembroke“), în perioada în care, dizgrațiat, se retrăsese pe domeniile ei pline de frumuseți naturale ce-l încîntaseră.

Poemul lui Sidney se bucurase de o mare popularitate, la epoca lui, atrăgînd mai apoi atenția lui Shakespeare și a lui Milton, direcționînd către acest spațiu liric și pe contemporanii săi Edmund Spenser (1552—1599) cu „Calendarul păstorului“ *(The Shepherd's Calendar)* și Walter Raleigh (1552—1618) cu „Păstorul înflăcărat către iubita sa“ *(The Passionate Shepherd to His Love).*

Importanța operei lui Philip Sidney, în totalitatea ei, precum și aportul său teoretic și critic la constituirea marei literaturi engleze, prin tratatul apologetic al Poeziei, apar tot mai distincte în istoria literaturii europene din perioda Renașterii, iar Sidney însuși se identifică unui simbolic Ianus liric, caracterizabil printr-o definiție a lui Wordsworth : „Despre Poet se poate afirma sus și tare, așa cum a afirmat Shakespeare despre om „că privește îndărăt și înainte“ (*Hamlet, IV, IV,* 37). El este zidul de apărare pentru firea omenească ; un susținător și păstrător, ducînd cu el pretutindeni un sentiment al conexiunii lucrurilor și dragostei“.

## III

Prezența lui Philip Sidney, în cea de a doua jumătate a secolului al XVI-lea, în literatura și cultura engleză, marchează borna despărțitoare și totdeodată puntea de legătură dintre umanismul „mascat“ sub premisele oblăduitoare ale ignoranței bisericești din evul de mijloc și umanismul profund, conștient, obiectivat ca antifeudal și anticlerical, din perioada Renașterii, o dată cu apogeul artelor moderne și eliberarea *Cuvîntului* din chinga teosofiei și a senioratului.



Scanned with OKEN Scanner

Decăderea nobilimii (în rîndurile căruia se înălțase și Sidney printr-o înnobilare la 1580, despre care am mai vorbit) datorită schimbărilor economice și sociale pe care le impuneau clasa mijlocie în viața statului, precum și datorită descoperirilor geografice impresionante împreună cu expansionismul militar și religios către lumile noi, necesitatea apariției unei noi culturi prin proliferarea și răspîndirea tiparnițelor, toate aceste preschimbări ale mentalității dogmatice în atitudine deschisă și cercetătoare — prin document și studiu — aveau să se reflecte cuprinzător în viața și opera lui Philip Sidney.

Studiul „atent" și „devorator" al civilizației și literaturii greco-romane, erudiția de profundă reflexivitate asupra marilor probleme dospite în evul de mijloc și coapte în pragul Renașterii, toate marile calități umaniste însămînțate în tînărul spirit al neliniștitului poet vin să-l diferențieze luminos, apoteozîndu-i prezența cu fasciculul sfîntului har sfîșiat printr-o catifea obscurantistă.

Intervenția lui teoretică și critică „întru apologia și apărarea Poeziei" își are locul ei pregnant într-o suită revelatorie de „apărători" și „apologeți" universali ridicați chiar din rîndurile categoriei „încriminate".

Complexitatea personalității sale vine în tangență și cu istoria criticii literare.

În lecțiile sale despre „evoluția genurilor în istoria literaturii" *(L'evolution des genres dans l'historie de la littérature* — 1892) din cursul căruia a apărut numai primul tom : *Introduction. L'évolution de la critique depuis la Renaissance jusqu'a nos jours* („Evoluția criticii de la Renaștere pînă în prezent" — Ed. enc. rom. 1972), profesorul Ferdinand Brunetière își exprima public o intimă deziluzie și o îndoială tulburătoare : „Domnilor, există o părere destul de răspîndită — fiind efectiv liniștitoare pentru cei pe care critica îi supără și-i deranjează — anume că, în general, critica nu ar putea avea o influență prea mare asupra orientării literaturilor ; dacă, prin asta se înțelege că, incapabilă să creeze talentul, critica este și mai neputincioasă în ceea ce privește nașterea geniului, desigur, părerea e justă. Dar



Scanned with OKEN Scanner

dacă s-ar zice — cum mă tem că se întîmplă — că o literatură modernă s-ar fi putut dezvolta sau s-a dezvoltat în afară și independent de orice tutelă sau orice acțiune a criticii nu ar fi drept.“ Limitînd destul de judicios, dar nu fără o revendicată poziție tutelară, rolul criticii profesionale, Brunetière vrea să împace și capra și varza, dar ceva mai mult capra, decretînd, cu o parșivă bunăvoință pentru poeții-criticii : „De trei sute de ani și poate chiar mai mult, critica este cu adevărat sufletul literaturii franceze. De la Ronsard pînă în zilele noastre, nu s-ar putea cita o revoluție a literaturii sau a gustului la noi, care să nu aibă drept origine și ghid o evoluție a criticii. Pînă și poeții — Ronsard însuși, Malherbe, Boileau, Voltaire, Chateaubriand, Hugo — pentru a pregăti izbînda ideilor lor, au consimțit să devină critici. Iar în ceea ce privește doctrinele sau reformele lor, numai critica — cea care le-a dat, ca să spun așa, autoritatea dezinteresului său și le-a propagat — a avut puterea de a le face trainice.“

Greșeala lui Brunetière e flagrantă în privința aceasta, întrucît („pînă și“) poeții, de fapt, *nu au consimțimit* față de nimeni să devină critici, dar ei au simțit nevoia imperioasă și intimă de a ridica glasul în spiritul și în sprijinul propriei lor substanțe, pentru a renunța la avocați nechemați și la intrușii puși pe „maimuță-reală“ — cum îi caracteriza Sidney pe anti-poeții și literații de ocazie.

Dealtfel, dacă în antichitate obiectul poeziei era cercetat de către filosofi și poeții înșiși, exemplu de căpetenie fiind Horațiu, cu epistola lui către Pisoni, apariția criticii, ca gen literar de sine stătător, e un fenomen literar al extremei modernități și după cum era foarte normal, a creat noi animozități, chiar spații conflictuale în cultura europeană.

În lucrarea sa *Physiologie de la critique* („Fiziologia criticii“), Albert Thibaudet (1874—1936) consemna astfel faptul :

„Între critica profesională și critica de artist, starea de luptă face parte dintr-un ritm încorporat vieții însăși a literaturii, așa cum lupta dintre latini și germani este încorporată geografiei Europei.“



Scanned with OKEN Scanner

În aceeași lucrare, la capitolul „Critica maeștrilor", el scrie : „Secolul al XIX-lea ne furnizează o frumoasă galerie de maeștri ai criticii. Dar alături (nu spun deasupra, fiind de un alt ordin) — alături de maeștrii criticii există și critica maeștrilor. Marii scriitori și-au spus cuvîntul, în critică. Ba chiar au spus multe cuvinte, cînd strălucitoare și cînd adînci și s-au explicat cu fermitate în marile chestiuni estetice și literare. Critica lor există ; ea trebuie să prezinte, ca și critica spontanee sau cea profesională, trăsături generale, care dacă rămîn oarecum vagi, ne vom strădui să le scoatem în evidență."

Prin Chateaubriand — cu „Geniul creștinismului", prin Lamartine cu „convorbirea" dedicată poemului *Mireïo* de Mistral în 1859 și prin Victor Hugo — cu studiul din 1864 închinat lui Shakespeare, marele critic francez Thibaudet exemplifica în mare măsură aportul critic al creatorilor de artă. Furia uscată și academizantă a lui Brunetière contra creatorului care „a consimțit să devină și critic" se manifestă însă acerb tocmai împotriva romanticului lăudat de Thibaudet : „Iar Hugo îi replica prin acest argument de licean că frumosul există întotdeauna și că pretutindeni, totdeauna și peste tot frumosul există identic cu el însuși, lucru pe care îl dezminte suficient, totuși, experiența istoriei și care, pe de altă parte, reprezintă negarea oricărei critici." În legătură cu *Préface de Cromwell* („Prefața la Cromwell"), faimoasă prin manifestul său romantic, Brunetière afirma : „nu conține nimic, absolut nimic, în nici o problemă generală sau particulară, care să nu existe în altă parte", ba chiar se deda la o ironie totală : „Așa încît, pe bună dreptate, niște persoane mai bine informate au putut spune : „Ceea ce îi aparține lui Hugo în această celebră prefață este fals, iar ceea ce e adevărat a spus-o toată lumea înaintea lui"."

Cu asemenea derizorii expresii „critice" cutează criticul de profesie și catedră Brunetière a-l minimaliza, ba chiar anula, pe Victor Hugo, cel care în eseul elogiat de Thibaudet : *William Shakespeare* (1864), scris în surghiun, proclama : „E timpul ca oamenii de acțiune să-și reia locurile dinapoi, iar oamenii de idei pe cele din față. Creștetul e capul. Unde-i cugetarea e și puterea.



Scanned with OKEN Scanner

E timpul ca geniile să treacă înaintea eroilor. A venit vremea să dăm Cezarului ce e al Cezarului și cărții ce e al cărții...“

Încercînd să justifice rolul și importanța criticii de profesie în istoria și evoluția literaturii franceze, doctrinatul respectiv diminuează și nedreptățește adesea contribuția directă a literaților de vocație, printre care chiar și aceea determinantă a unei noi direcții : *Défense et illustration de la langue française* („Întru apărarea și propășirea limbii franceze“) de Joachim de Bellay (1550). În privința „nașterii criticii moderne“, Brunetière o atribuie Italiei secolului al XV-lea „sub influența unor cauze diverse, prea multe pentru a fi studiate în detaliu și dintre care nu voi reține decît două principale“. Prima cauză, pe care o consideră exterioară, dar nu mai puțin activă, a fost „necesitatea pentru oamenii Renașterii de a recunoaște și de a „se orienta printre valorile confuze ale antichității regăsite“, arătînd că valoarea, calitatea și puritatea operelor antice trebuiau triate și clarificate. Nu pomenește în nici un fel măcar de acel prim manifest literar al liricii italiene moderne *Vita Nuova* („Viața Nouă“) scris de Dante Alighieri între 1292—95, prin care se instaura o nouă concepție *(l'arte del dire parole per rimo* — „arta de a rosti cuvinte rimate“), prin care se reînnoiau cu un proaspăt patos formele literare și prin care se da curs acelui curent de amplitudine europeană *il dolce stil nuove* („dulcele stil nou“). Cu atît mai puțin ar fi fost pomenite acele *Sylvae* („Păduri“) — titlu împrumutat de la Stațiu) — acea suită de *prelegeri versificate* despre poeții antichității greco-romane și ai Italiei, pînă în perioada lui Lorenzo de Medici, pe care Angelo Poliziano (1454—1494) le citise în *Studioul* din Florența, la care s-ar mai adăuga studiile și comentariile lui filosofice, cu diverse preocupări, printre care și cursurile asupra hexametrilor, studiul introductiv la aprofundarea *Bucolicelor* și *Georgicelor*, *Miscellanea* (1489) etc.

Brunetière ocolește evenimentele literare ce ar fi determinat nașterea criticii literare moderne, în schimb sînt citați maeștrii pictori Correggio și Tiziano, adăugîndu-le pe Da Vinci care, într-adevăr, nu poate lipsi în



Scanned with OKEN Scanner

această discuție, datorită studiului său critic și paralel asupra picturii și poeziei. Pornind mai mult de la activitatea specifică picturii, Brunetière consemnă: „și mai ales, înainte de a alege modelele de imitat, trebuia făcut inventarul acestora, trebuia stabilit după ce sume vor fi recunoscute drept modele, trebuia, în sfîrșit, dacă cineva voia să le reproducă el însuși, să înceapă prin a le studia, a le analiza și a le defini structura. Aceasta însemna să se facă critica filosofică, bază necesară indispensabilă încă și astăzi a criticii literare, ale cărei procedee sau metode s-au putut perfecționa de atunci, dar al cărei obiect a rămas același. Ea nu acoperă întru totul sfera noțiunii de critică literară, dar fără ea nu există critică literară, astăzi ca și atunci, cine o ignoră, poate evita reprosul de „pedantism", dar riscă să nu fie decît un amator, un diletant, un tip care se amuză." Cel puțin, recunoscîndu-și „pedantismul" profesoral, Brunetière cată a se feri ca de foc de „amatorismul critic", așa cum creatorul Sidney se ferea de amatorismul creator al celor ce „maimuțăresc" arta!

Vorbind de „critica filologică", pe care în mod divagat, Brunetière o deduce mai revelatorie îndeletnicirii plasticienilor (!), pe care o consideră drept „baza indispensabilă criticii literare", el renunța a se deplasa în atmosfera renascentistă propusă și a-și selecta „modelele", făcînd „inventarul" lor și — dacă nu „reproducîndu-le" — măcar „să le studieze, să le analizeze și să le definească structura", așa cum, de fapt, el însuși socotește că e necesar în cadrul temeinicei geneze a criticii literare moderne!

Cea de-a doua cauză implicată acestei „nașteri" de către Brunetière, „este cea pe care o semnalează Burckhardt — în cartea sa prost scrisă și încă și mai prost tradusă, dar, dealtfel, atît de savantă, atît de *sugestivă* despre *Cultura Renașterii în Italia* — este vorba de ceea ce a numit el *deșteptarea personalității*".

Nu fără a învenina memoria istoricului helvet Iacob Burckhardt (1818—1897) — de la care au rămas *Civilisation de la Renaissance en Italie* și *L'Histoire de la civilisation grecque* — apreciindu-i cu acreală cartea ca

„prost scrisă și încă și mai prost tradusă", Brunetière se înfruptă copios din argumentația acestuia, prefăcîndu-se că, pînă la urmă, cu greu s-a desprins cea de-a doua cauză care stă la originea criticii moderne : „dacă s-a înțeles bine, din cartea lui Burckhardt, raportul care leagă acești trei termeni între ei : *spiritul critic, setea de glorie* și *deșteptarea* sau *dezvoltarea personalității*".

Printr-o observare sinoptică, literatura evului mediu apare ca *universală, impersonală* și *anonimă,* exceptîndu-se Dante și Petrarca, ei fiind cei dintîi exponenți ai modernității, sugerîndu-se că „nimic nu seamănă mai mult cu o epopee, decît o altă epopee, un mister cu un alt mister și un truver cu un alt truver", în vreme ce, începînd tocmai din Renaștere, „naționalitățile devin conștiente de sine, iar individul se emancipează. De acum înainte, în opera sa, fie ea poem sau tablou, artistul are pretenția de a pune ceva din el însuși, monograma, însemnul său, semnătura, amprenta sa și prin asta, foarte departe de pioșii *cioplitori de imagini,* a căror subtilă daltă a făurit catedralele noastre, sau de acei *primitivi* care făceau din tablourile lor, cum spuneam deunazi, o cale spre mîntuire, artistul modern pretinde că orientează spre el însuși interesul sau curiozitatea stirnită de opera sa."

Această incursiune laterală în cursurile lui Brunetière, privitor la *Importanța criticii în istoria literaturii franceze* și la *Originile criticii moderne,* nu s-a făcut întîmplător, nici disparat în eseul de față, întrucît în prima sa „lecție" : *De la Du Bellay pînă la Malherbe,* urmindu-și schematismul său teoretic ce tinde să aservească istoria și lumea ideilor literare unui manual despre istoria criticii, profesorul francez abordează, pentru început, epoca dintre 1550—1610, adică tocmai perioada contemporană vieții și creației lui Philip Sidney pe toată întinderea lor.

Această primă perioadă e numită *„istoria criticii preclasice,* care începe în Franța cu istoria însăși a Renașterii". În „cuvîntul înainte" al celor zece lecții pe care le-a ținut Brunetière la Școala normală superioară în lunile noiembrie-decembrie 1889, redactate inițial de domnul Pichon după notițele sale și rescrise de profesor, acesta se referă nu numai la Burckhardt ci și la



Scanned with OKEN Scanner

germanul Voigt cu a sa *Reînvierea antichității clasice sau primul secol al umanismului,* dar și de data aceasta, printr-un patriotism rău plasat, consideră că ar fi necesară, de fapt, o altă lucrare „pe care ar trebui s-o încerce vreunul din tinerii noștri erudiți mai înainte ca un erudit german să abordeze subiectul".

Criticul francez își adresează înflăcărarea sa patriotică altora, în vreme ce el însuși se mulțumește cu ideile lui Voigt și cu concluziile la îndemînă : „Prima dintre ele și cea mai indispensabilă, cea fără de care nu s-ar putea scrie primul capitol al unei *istorii a criticii* este o *istorie a umanismului.* Începuturile criticii sînt legate de filologie, în Italia ca și în Franța, de gramatică sau de pură erudiție. Dar se pune întrebarea ce informații deținem noi despre erudiții, gramaticienii și filologii noștri, despre un Budé, un Turnèbe, despre Scaliger sau despre Estienne ? Totuși ei, singurii care posedau ceea ce pe atunci trecea drept toată știința lumii au fost timp de peste un secol adevărații maeștri și educatori ai spiritelor."

Aceste idei generale înșiruite mai sus pot fi atribuite cu destulă exactitate caracterizării tipologice din care făcea parte și Philip Sidney, umanist erudit, gramatician și filolog, poet important dublat de teoriticianul și criticul literar de formație „preclasică". În plus, dintre erudiții citați mai sus în prelegerile lui Brunetière, o importanță deosebită acordase Sidney lui Scaliger, la a cărui *Poetică* (1561) se referise elogios și exemplificator în numeroase rînduri.

De pildă, în *Digressio,* unde reproșează Angliei vitregia sa pentru poeți și poezie, Sidney exclamă virgilianul vers : *Musa, mihi causas memora, quo numine lacso* („Ce cauze, Muză-amintește-mi, ce divinitate-au jignit-o"), după care încearcă un entuziast fior paseist : „Dulce poezie, care odinioară aveai regi, împărați, senatori, mari comandanți ca, printre mulți alții : David, Adrian, Sofocle, Germanicus, care nu numai că-i proteguiau pe poeți, dar erau ei înșiși poeți ; tu, care din timpurile mai apropiate nouă ai avut patroni ca Robert, rege al Siciliei, marele rege Francisc al Franței, regele James al Scoției, asemenea cardinali ca Bembus și Bibbiena ; asemeni pre-



Scanned with OKEN Scanner

dicatori ca Beza și Melanchton ; filosofi învățați ca Fracastorius și Scaliger.

Vorbind despre patronajul artelor din partea acelor personalități „din timpurile mai apropiate nouă", Sidney se arată conștient de înaltele schimbări din mentalitatea umană și salută pulsul novator al Renașterii prilejuit de mentori ca Robert d'Anjou, regele Neapolului (1309—1343), cel care era și prietenul lui Boccaccio și Petrarca, de Francisc I (1515—1547), amicul artelor și al literaților, punîndu-l în rîndul marilor filosofi învățați și pe Iulius Caesar Scaliger (1484—1558), cu care-și mărturisește profunde afinități.

Aducînd poeziei supremul elogiu, în *Peroratio,* Sidney apelează la simțirea oamenilor de bine față de categoria poeților : „să nu vă mai bateți joc de tilul demn de respect, acela de *bard ;* și să credeți împreună cu Aristotel că ei au fost cei care au păstrat din vechime divinitățile grecilor ; să credeți cu Bembus, că ei au fost cei dintîi care au adus civilizația ; să credeți, cu Scaliger, că nici un precept al vreunui filosof nu vă va face mai degrabă om onest decît citirea lui Virgiliu".

Asociindu-l pe Scaliger cu îndemnul către lectura lui Virgiliu, Sidney se arată la fel de entuziast cum se arăta Quintilian față de eterna simpatie a spiritelor consensuale.

Un consens își află Sidney cu Scaliger și în cadrul discuției asupra autorității lui Platon, folosită adesea în mod eronat și chiar rău intenționat în relațiile tiranilor cu artiștii.

Căutînd să lămurească înțelesul unor idei platoniene mult controversate, Sidney caută să-și disciplineze aserțiunile astfel : „Platon, deci, (a cărui autoritate mai degrabă aș analiza-o judicios, decît să o tăgădui) nu se gîndea la poeți în general, în acele cuvinte în legătură cu care Julius Scaliger spune : *Qua authoritate barbari quidam atque hispidi abuti velint ad poetes e republica exigendos* („Autoritate pe care anumiți indivizi barbari și necultivați o folosesc pentru a alunga pe poeți din stat" — *Poetica,* 1, 2).

Ca și Scaliger, Sidney întoarce acuzațiile către Platon împotriva celor care-i răstălmăcesc ideile sau i le

aplică greșit, confundînd imaginația utopistă și gîndirea filosofică în politica interesată a tiranilor, ori numai în filosofia speculativă a trepăduşilor docți — acei „simpatici indivizi care caută nod în papură și care corectează verbul înainte de a înțelege substantivul și neagă știința altora înainte de a și-o confirma pe a lor".

Tot pe Scaliger îl invocă Sidney atunci cînd vorbește despre importanța *versului* și a *rimei* în creațiile renascentiste, părînd a înseila un dialog cu acesta : „Am spus mai sus (și cred că am avut dreptate) nu rima și versul fac poezia. Poți să fii poet fără să versifici și poți să fii versificator fără să fii poet. Dar, presupunînd totuși că ar fi inseparabile (după cum pare de acord Scaliger), atunci nici elogiile lor nu pot fi neglijate. Căci dacă *Oratio* apropiat de *Ratio*, vorbirea apropiată de rațiune, este cel mai înalt har al muritorilor, nu putem să nu lăudăm pe aceea care face să strălucească această binecuvîntare a vorbirii."

Reglementarea poeziei moderne și absorbția vechilor modele printr-o imitație „atentă", cum propunea Sidney, sînt dezideratele noii critici, în plină constituire, dar ceea ce îl apropie în mod evident ca pe un asociat al gîndirii lui Scaliger nu este atît dorința de sistematizare și definire a figurilor de stil și diferitelor specii literare, cît, mai cu seamă, datorită unor noi analize mult mai concrete și la obiect, instituirea unor noi trepte valorice, cu tendința declarată a superiorității multora din exemplificările latine, față de cele grecești.

Însuși faptul că Sidney își disciplinează discursul său apologetic al poeziei printr-o ordine cicero-quintiliană ar fi un motiv să vedem această tendință, dar și faptul că numeroasele sale citate sînt cu preponderență latinești și deci se referă mai mult la asemenea lucrări. Desigur că Sidney nu renunță la tezaurul literelor și gîndirii grecești pe care, cum s-a văzut, le cunoștea în totalitate și în profunzime, dar el intuiește pretimpuriu tendința unanimă către o cultură latinizantă, stimulată intens și de contactul direct cu poeții și gînditorii italieni ai Renașterii, așa cum el însuși avusese cu impresionantul Giordano Bruno. Pe de o parte, explicația acestui fenomen înșiși poeții și teoreticienii lui încercau



Scanned with OKEN Scanner

s-o facă, așa cum în cea de-a doua prefață la *Franciada* precizase Ronsard : „Sînt sigur că invidioșii vor cîrti cum că îl citez pe Virgiliu mai des decît pe Homer, care era maestrul și patronul său, dar am făcut-o dinadins, știind bine că francezii îl cunosc mai bine pe Virgiliu decît pe Homer și alți autori greci."

Fenomenul latinizării culturii nu se răsfrîngea doar asupra francezilor ci era de o acuitate europeană, iar Sidney îl sesisează chiar în incipiența literaturii engleze : „Chaucer, fără îndoială, a realizat un lucru admirabil în *Troilus și Cresida* și nu știu, zău, de ce să mă mir mai mult : de el, că a fost în stare, în acele vremuri tulburi să vadă atît de limpede sau de noi care în aceste veacuri luminate îl urmăm cu atîta nepricepere. Cu toate acestea și lui îi lipseau multe, ce i se cuvin iertate, dată fiind respectabila vechime a operei sale."

Cele ce se cuvin atît de respectuos „iertate" lui Chaucer sînt mai puțin importante pentru noi, dar ele certifică preocuparea lui Sidney de a le înlătura în timp și a ne da opere superioare.

În privința tendinței latinizante a culturii, iată cea de-a 1166-a strofă regală *(rhyme royal)* situată în cartea a V-a, către finalul operei *Troilus și Cresida* (în traducerea lui Dan Duțescu) :

Mergi, carte mică, mică tragedie !
Dea Domnul har și zile cui te-a scris
Și alta cu senin sfîrșit să scrie !
Iar fumurile, cred, străine ți-s :
*Poesis* doar îți fie țel și vis ;
Virgil, Ovid, Homer, Lucan și Stațiu :
Tu pașii lor sărută-i cu nesațiu.

Începutul strofei marchează acea curioasă reverență a scriitorului către opera și strădania proprie, recognoscibilă într-o similară ipostază argheziană („Carte frumoasă, cinste cui te-a scris..."), dar mai sesizantă este înșirurea poeților divinizați, Virgil și Ovid, de o parte,



Scanned with OKEN Scanner

Lucan și Stațiu de alta, flancîndu-l pe Homer, ceea ce înclină procentual studiul către latinitate. În articolul lui Nicolae Balotă : *Întoarcerea la Troia,* dedicată apariției în limba română a poemului *Troilus și Cresida* „într-o versiune superbă“ datorată lui Dan Duțescu, recenzentul ne repereză cîntul al patrulea din *Infernul* lui Dante, unde „întîlnim acea *bella scuola* — acel „pîlc de înțelepți regește / șezînd la sfat cu toții pe-o cărare“ : Homer, Horațiu, Ovidiu și Lucan. Iar cel care îl introduce pe Dante, în această slăvită adunare, este Virgiliu. Dacă îl înlocuim pe Horațiu cu Stațiu (care apare și el în alte cataloage similare, alcătuind un canon al marilor poeți antici) aflăm lista acelora ai căror pași ne îndeamnă Chaucer să-i sărutăm cu nesațiu.“

Se mai repereză, dealtfel, și un alt catalog al autorilor consacrați, din *Casa Faimei* — opera lui Chaucer de început, parțial inspirată din Dante — ai cărei stîlpi sînt alcătuiți din fier, pentru cei mai mulți, însă din fier argintat strălucitor pentru Virgiliu, din aramă pentru Ovidiu, corelîndu-se o aproximativă ierarhie a scriitorilor după aceea a metalelor.

Paralelismul acesta atestă o tentație scientistă, deși metaforică, în ordinea valorică și întabularea clasicilor, în spiritualitatea liber coordonatoare a modalității critice preclasice.

Asemenea catalogării afective și programatice vor fi orientative pentru poezia modernă, în care, însă, fiecare mare poet va constitui o *artă poetică* aparte, cu un sinaxarion de clasici aleși printr-o optică și simpatie particulare, așa cum vor proceda Victor Hugo, prin „Magii“ săi *(Les Mages)* și Charles Baudelaire prin „Farurile“ sale *(Les Phares).*

Numindu-l cu o dragoste familială „Chaucer al nostru“, Sidney recunoaște autoritatea copleșitoare a contribuției chauceriene, olaltă cu aportul adus pentru latinizarea culturii engleze prin influențele lui Boețiu în opera sa și traducerea lucrării : *De Consolatione Philosofiae.*

În strofa 1167 din *Troilus și Cresida,* continuînd strofa elogiului cărții și catalogul de poeți menționați, Chaucer mai exprimă unele augurale dorințe pentru lucrarea sa :



Scanned with OKEN Scanner

Și cum vedem în limba anglicească
Atîtea feluri multe de-a o scrie,
Dea Domnul nimeni slova să-ți pocească
Nici stihul să-ți scălîmbe în prostie,
Citită sau cîntate-n sindrofie
Să fii-nțeleasă, rog pe Dumnezeu !
Dar ia să mă întorc la rostul meu.

Rugămintea de „a fi-nțeleasă" cartea sa, *înțelegerea* fiind cea dintîi condiționare a unui mesaj poetic și raportîndu-se în mod imediat strict la *limbaj,* este identică acelei motivări ronsardiene citată ceva mai sus : „dar am făcut-o dinadins, știind bine că francezii noștri îl cunosc mai bine pe Virgiliu decît pe Homer și alți autori greci".

*Poesis* — „țelul și visul" chaucerian — devine deopotrivă crezul absolut al lui Sidney, deși urmat „cu atîta nepricepere", cum spune el.

Considerînd secolul al XVI-lea drept un moment istoric de răspîntie al culturii europene, Brunetière observă că în prima lui jumătate poeții și prozatorii francezi își luaseră modele mai ales din literatura greacă — îndeosebi poeții Pleiadei, dacă nu Du Bellay, cel puțin Ronsard și Baïf". Motivul ar fi fost „seducția alexandrinilor" printr-un inexplicabil mod de apropiere cu italienii — „datorită unei anumite căutări, unei anumite afectări în gîndire, unui anume rafinament pe care le au în comun și în pofida unei distanțe de timp estimabile la aproximativ 15 secole.

„Dar, începînd cu Scaliger, educația și cultura, fără a înceta cu totul să fie colorate cu puțină greacă, devin eminamente și în curînd aproape exclusiv latine" — conclude Brunetière, cu o paranteză speculativă : „Și astfel, prin intermediul lui Scaliger, autoritatea *Epistolei către Pisoni,* în materie de poetică, începe, pentru moment, să se substituie autorității *Poeticii* lui Aristotel."

În ceea ce îl privește pe Sidney, am văzut că le acordase ambilor teoreticieni o egală stimă și atenție.

*Poetica* lui Scaliger, dispusă în 7 cărți *(Historicus, Hyle, Idaea, Parasceve, Criticus, Hypercriticus* și *Epi-*



Scanned with OKEN Scanner

*nomis)* are un plan bine definitivat și ea îi prilejuiește lui Brunetière următoarele caracterizări uneori paradoxale : „Opera, fiind postumă, este destul de evident că Scaliger nu a avut răgazul s-o pună la punct. Cartea însă este cu atît mai semnificativă, însemnările abia preluate, în care surprindem procedeele de lucru ale retorului, sînt cu atît mai interesante în dezordinea lor ; aici arhichitatea este cu adevărat disecată. Scaliger alege *extrase* din literaturile antice așa cum s-ar putea face pentru un dicționar și le clasează conform cu un plan al său. Dacă nimic nu e mai plicticos de citit, nimic nu poate confirma mai bine ideea pe care ne-o facem despre critica secolului al XVI-lea.

Succesul cărții nu e greu de explicat. Dacă se simțea nevoia unui aspect nou, după Du Bellay, acesta era precizia în entuziasm, iar Scaliger în *Poetica* dă definiții exacte, e un clasificator ingenios și în sfîrșit, dacă pot risca și acest barbarism, un neobosit comparatist.“ Multe i se pot ierta chiar lui Brunetière, pentru această caracterizare, deși vădit ironizantă.

Această caracterizare din urmă, anume aceea de „neobosit comparatist“ poate fi atribuită în aceeași măsură și lui Scaliger și lui Sidney, iar istoria criticii literare îi poate consemna pe amîndoi ca pe doi veritabili precusori ai comparatismului actual, bizuit îndeosebi pe erudiție, ingenio și forță asociativă cvasipoetică.

Brunetière e silit să recunoască în *Poetica* lui Scaliger „atîtea exemple care, extrase de aici, ar forma un întreg comentariu al *Eneidei* sau al *Bucolicelor*“... afirmație pe care o putem corela și cu *Apologia Poeziei* lui Sidney, în discursul căruia abundă atîtea pagini frumoase și comentarii comparative pe diverse teme universale.

Dacă este cert că Sidney cunoscuse manifestul lui Joachim Du Bellay : *Défense et illustration de la langue française*, apărut în 1550, cu patru ani înainte de nașterea sa, precum și *Poetica* lui Scaliger, editată pentru prima oară în 1561, deci cînd Sidney împlinise vîrsta celor 7 ani, apariția *Artei Poetice* a lui Vanquelin de La Fresnay abia în 1605 (deși terminată în 1590) îi rămîne, prin forța lucrurilor, necunoscută.



Scanned with OKEN Scanner

Brunetière apreciază această *Artă Poetică* a lui Vauquelin de o minimă importanță în epocă, întrucît „Dezorganizarea, confuzia, repetările și contradicțiile fac ca lectura ei să fie nu penibilă, dacă vreți, dar cel puțin plicticoasă, chiar dacă se găsesc aici cîteva versuri plăcute de o inspirație destul de facilă și de obicei prozaică. Se poate considera, în schimb, că ea rezumă poetica Pleiadei, marcînd astfel o ultimă dată a mișcării inaugurate, cu treizeci de ani mai înainte, de manifestul *Défense et illustration de la langue française.*"

Ca moment al scrierii (1580—82) eseul lui Sidney s-ar situa între *Poetica* lui Scaliger și *Arta Poetică* a lui Vauquelin, dar importanța lui trebuie privită în conjunctura operei scaligeriene. După cum am văzut, Sidney stabilește el însuși punte de legătură cu aceasta, în schimb nu-mi amintesc să-l fi citat măcar o singură dată pe Du Bellay.

Brunetière atenuează, după atît de mult timp, importanța lui Du Bellay : „Nu știu dacă, din prea mare încredere în Sainte-Beuve și în cîțiva alții, nu s-au exagerat cumva meritele manifestului", dar e dispus să-i recunoască „o anume noblețe a ideilor și reale calități de vervă și de imaginație, însă ea rămîne totuși afectată de două lipsuri grave : este o carte de tinerețe și este o carte a secolului al XVI-lea".

Tot ceea ce găsește, în materie de „idei", iar nu de vagi „presentimente", este prins în fraza : „Du Bellay ne propune să imităm pe greci și romani, în loc să ne tîrîm pe vechiul făgaș galic", în schimb îl supune la un aerian rechizitoriu : „Ar trebui să-l facem răspunzător din cauza capitolului său despre *Long poème françoys* („Poemul lung francez") pentru toate pretinsele epopei ale veacului său și cele pe care, de la Ronsard pînă la Thomas, de la *Franciade* („Franciada") pînă la *Pétréide* („Petreida"), aveau să le producă secolul următor și secolul al XVIII-lea. De asemenea, ar trebui să-l facem răspunzător de acea revărsare de *sonete* amoroase sau galante, de *odele* așa-zis horațiene sau pindarice, de *eglogele* după modelul lui Teocrit și al lui Virgiliu." Brunetière socoate că „ideile lui Du Bellay sînt puține și inconsistente", dar își cumpănește vorbele, mai mult

formal, cu spusele lui Désiré Nisard : „Toate tendințele spiritului francez, toate progresele pe care poezia avea să le mai facă sînt exprimate în acest manifest. Sînt primele pagini în care critica literară este elocventă."

Imputările pe care Ferdinand Brunetière le aduce lui Du Bellay, privitor la insistentul îndemn către „poemul lung francez" cu predispoziție spre epopee și la proliferarea „sonetelor amoroase sau galante", ar putea fi direcționate și către Sidney. În privința „poemului lung", deși aprecia laudativ realizările vechilor clasici, Sidney nu-și îndrepta preferințele către epopee, ci către *poemul pastoral,* considerîndu-l drept unul dintre „genurile speciale" atribuite Poeziei și care sînt vrednice de interes „atunci cînd sînt folosite așa cum trebuie". Adeziunea lui către acest gen literar ce stîrnea resurecția pastoralei era justificată prin satisfacțiile împărtășite direct din literatura italiană : „Unii, în același mod, au reunit proza și versul, ca Sannazaro și Boethius. Unii au îmbinat subiecte pastorale. Singura concluzie însă care se poate trage în această problemă este că, dacă acestea sînt bune, luate fiecare în parte, unirea nu le poate dăuna." Preluînd teme și modalități Sidney nu se mulțumea să fie un simplu imitator cu înclinații teoretizante, ci în *Arcadia* sa mulți alți scriitori își vor alege modelul, Shakespeare însuși folosind subiectul și transferîndu-l în *Regele Lear.*

În ceea ce privește adaptarea și popularizarea intensivă a *sonetului* în Anglia, nu despre o acuză ca aceea ce Brunetière i-o adresează lui Du Bellay poate fi vorba, ci despre un deosebit elogiu ce i se cuvine din partea criticii, așa cum, de-o pildă, K. O. Myrick în lucrarea sa : *Sir Philip Sidney as a Literary Craftsman* („Sir Philip Sidney ca meșter al literaturii" — 1935) o face cu toată reverența : „poetul care a conferit sonetului autoritatea de specie literară dominantă în literatura engleză a vremii a fost, dintre atîția bijutieri meticuloși ai versului, dintre atîția inventatori de surprinzătoare metafore, Philip Sidney". Dealtfel, conștient de importanța ștafetei poetice pe care o preluase prin intermediul lui Thomas Wyatt (1503—1542) și al lui Henry Howard,



Scanned with OKEN Scanner

Earl de Surrey (1516—1547), Sidney nu-i uită în discursul său.

După elogiul lui Chaucer, care „a fost în stare, în acele vremuri tulburi, să vadă atît de limpede", Sidney se înclină și în fața înaintașilor direcți, înțelegînd prin „direcți" pe aceia care au determinat instaurarea sonetului în Anglia : „iar în *Liricele* lordului Surrey găsesc multe elemente care dovedesc un gust vrednic de o obîrșie și de o minte nobilă".

*Liricele* lordului Surrey au fost publicate în anul de importanță crucială pentru istoria literaturii engleze — 1557, în acea așa-numita *Tottel's Miscelany* („Culegerea editorului Tottel"), cu titlul autentic : *Songs ans Sonnettes written by the ryght honorable Lorde Henry Howarde, late Earle of Surrey, and others* („Cîntece și sonete scrise de excelența sa regretatul lord Henry Howard, Earl de Surrey și alții"). Între acei „și alții" e cuprins Thomas Wyatt.

Culegerea este postumă amîndurora poeților care „sonetizează" pentru prima oară în Anglia. Primul contact cu sonetul italian îl are Wyatt, încă în 1527, (în decursul unei misiuni diplomatice din partea lui Henric al VIII-lea în Italia), cînd începe a-i imita și exersa. Se presupune că sonetele lui Wyatt au fost dedicate guvernantei ce-o avea Anna de Boleyn, cea de-a doua soție a lui Henric al VIII-lea.

Dacă francezii aveau să schimbe ritmul endecasilabilor cu cel al alexandrinilor, mai adecvați limbii franceze, în schimb Thomas Wyatt operează unele transformări formale. El păstrează catrenele ca la Petrarca, dar terținele sînt reorganizate într-un al treilea catren și un distih final. Astfel, formula petrarchistă : *abba // abba / cdc // cdc*, cu varianta terținele *cde // cde*, devine : *abba // abba / cddc // ee*. La rîndul său, Surrey propune o nouă formulă, mult mai lejeră, alcătuită din trei catrene distincte și un distih final, organizînd rimele în mod alternativ, de unde erau îmbrățișate : *abab // edcd // efef / gg*.

Este de remarcat faptul că pornind de la sonetul inițial de tip petrarchist, care se compunea ceva mai greu, cu numai 4 sau 5 rime, sonetul inițiat de Surrey



Scanned with OKEN Scanner

este compus cu ajutorul a nu mai puțin de 7 rime, adică, fiind vorba de cele 14 versuri obișnuite ale sonetului, acesta se transformă într-o suită de 7 distihuri, ceea ce, la drept vorbind, dizolvă dificultățile incipiente, obligînd numai la concizie și strălucire stilistică.

Cînd am analizat rigoarea formală a sonetelor lui Sidney, care preferă dificultatea și incantabilitatea (prin persistența acelorași rime) sonetului petrarchist, am deosebit sonetul său ultim (CX), care folosește formula lui Surrey.

Această formulă a „sonetului englezesc "sau „elizabetan" a devenit cunoscută mai apoi drept formula „sonetului shakespeareian", acest tip fiind folosit spre răsunătorul succes și faima universală a Marelui Will.

Sidney este, însă, acela care teoretizează problemele versificației, deosebind problemele registrelor (antic și modern), nu în felul didacticist în care Scaliger este cel dintîi clasificator al figurilor de stil, ci intuitiv și cu un uimitor rafinament filologic. Analizînd problemele noii versificații, Sidney face primul studiu comparatist cu privire la flexibilitatea potențială și capacitatea ritmică a diferitelor limbi europene (italiană, franceză, spaniolă, engleză), analizînd *ritmul, accentul, caesura* și versatilitățile *rimei* (masculină, feminină), arătînd, cu vădită satisfacție, în privința subtilităților de versificație și modulație a limbii, că unele dintre limbi întîmpină dificultăți și impedimente ritmice sau accentuale — „în timp ce engleza le are pe toate". Afirmația lui Sidney privitor la această plurivalență totală a limbii engleze a fost însă contrazisă practic de chiar înaintașul său Surrey. Acesta, traducînd *Eneida* lui Vergiliu în engleză (cărțile a II-a și a IV-a) constatase marea dificultate a transpunerii hexametrilor dactili din latină, întocmind un pentametru iambic nerimat (așa-numitul *vers alb)* care suna mai bine în engleză, iar acest tip versificatoriu avea să fie adoptat și glorificat de însuși Shakespeare, fiind folosit și de o întreagă suită de mari creatori englezi, printre care Marlowe, Ben Jonson, Byron, Shelley și Milton.

Cînd se referise la mixtura de proză și vers folosită de Sannazaro și Boethius, pe care o aplicase el însuși



Scanned with OKEN Scanner

în *Arcadia* sa, Sidney omisese procedeul lui Surrey și binefacerile acelui „vers alb", dar îl încuviințează implicit și tacit prin stima pe care o arată constant versurilor de tip antic. Inovația lui Surrey e integrată unanim, îndeosebi în poezia dramatică și în discursurile lirice, dar Sidney își asigură meritul propovăduirii versului rimat, stimulînd cantabilitatea și cizelura topică.

Precizia amănuntului de efect în structurarea versificației, ca și în modulația limbii este vădită în studiul sidneyan mai ales cînd se ocupă de particularitatea accentuală (pe antepenultima silabă) a poeziei italiene — „numită de italieni *sdrucciola*". Este interesant pentru noi de amintit că între 1807—1812, cînd Gheorghe Asachi se afla la Roma și compunea sonete imitative, *petrarchizînd* la rîndul său, încercînd să dea noi modele și imbolduri poeziei române prin exercițiul celei italiene, abordînd „versul italian și a sale felurite construcții încît sonetul, oda, anacreontica, versurile numite *sdrucciole* (lunecătoare)", se apropie în preocupările sale de studiul elaborat cu trei secole în urmă de către Sidney !

I s-a reproșat uneori autorului *Apologiei Poeziei* că, în vreme ce era entuziast cu poezia epică și lirică engleză a timpului său, incluzînd și realizările de esență folclorică, în schimb s-a situat pe o poziție și atitudine negativiste față de dramaturgia populară din aceeași epocă („uneori este comicul pe care dramaturgii malițioși cît și oamenii de teatru l-au făcut pe bună dreptate odios").

În acest sens, trebuie ținut cont de faptul că activitatea protocronistă de critic al realităților culturale engleze a lui Sidney este anterioară dezvoltării marelui teatru englez, iar negația lui asupra valorii celei existente atunci poate fi considerată, în accepția bunului simț, drept *presentimentul* unei noi dramaturgii necesare.

Pe lîngă importanța operelor sale și renumele său de a fi primul mare sonetist englez, Philip Sidney și-o mai însușește și pe aceea de a fi primul critic și teoretician al clasicismului englez, iar posteritatea ar trebui să-i reîmprospăteze meritele situîndu-l la sorgintea *literaturii comparate*.



Scanned with OKEN Scanner

Rediscipliнarea științifizantă a literaturii după distinctele ei preocupări (însumînd *istoria literaturii, critica literară, teoria literaturii* și *literatura universală*, privită prin metoda comparatistă) își află reflexivitatea incipientă în gîndirea lui Philip Sidney, manifestată plenar în cursul scurtei sale vieți, nimbată postum cu amplitudinea ecoului.

Viața lui Sir Philip Sidney, atîta cîtă a fost, e asemănătoare în multe privințe cu a celorlalți poeți din epocă, cel puțin prin graba cu care părăsesc lumea cea muritoare, desigur că datorită orînduirilor sociale din acel secol.

Dacă Thomas Wyatt trăiește numai 39 de ani, Surrey nu apucă decît 30, iar Marlowe se prăpădește la 29 de ani, Sidney se stingea la 32.

Asemănător în destinele lor este faptul că deosebitele lor calități de oameni de litere și cultură cată a fi aservite regalității și stăpînirii, iar intrigile curții și oficinile oculte îi distrug. Moartea lui Henry Howard Earl of Surrey pe eșafond, din ordinul lui Henric al VIII-lea, sau a lui Walter Raleigh (1552—1618) prin condamnarea de către Iacob I, nu apar mai patetice și semnificative decît moartea eroică în luptă a lui Philip Sidney.

Cel puțin, el a avut sugestia unei expiații liber consimțite și consecventă elanurilor romantice care i-au marcat viața și poezia. Generozitatea spiritului său față de cultura și prestigiul patriei sale s-a manifestat cu o discreție serafică, lăsînd o operă integral postumă, departe de orice revendicativă notorietate publicitară, iar ființa lui umană și-a păstrat statuara noblețe chiar și în fața morții. În victorioasa bătălie de la Zutphen, din Flandra, asupra spaniolilor, Sidney a căzut rănit mortal. Se spune că, în acele clipe dureroase și însetate, aducîndu-i-se puțină apă, simțind totuși moartea în preajmă, a oferit-o unui alt tînăr rănit, motivînd cu ultima-i răsuflare : „el are mai multă nevoie decît mine". Grația și generozitatea lui Sir Philip Sidney, manifeste pînă în ultima clipă, erau proverbiale în rîndul contemporanilor săi și e cunoscut cazul poetului Fulke Greville care își scrie pe lespedea tombală, în chip de suprem



Scanned with OKEN Scanner

epitaf : „prieten al lui Philip Sidney“. Dedicațiile mai mult decît prietenești către Sidney, din partea unor Giordano Bruno și Edmund Spenser, i-au prilejuit în timpul vieții bucurii majore și i-au stimulat încrederea propriilor opere oferite viitorimii, asemenea ultimului strop de apă împărtășit altora pe cîmpul de luptă. Consecvent cu puritatea și distincția sufletului său hăruit, Philip Sidney a trăit creîndu-și opera cum și-a trait și viața, adică și-a înmuiat pana, pentru a scrie cu litere de foc, în propria-i inimă, în propriu-i sînge.

**Sfîrșitul părți a doua**

Scanned with OKEN Scanner

# CARTEA SONETULUI
## (II)

## SUMAR

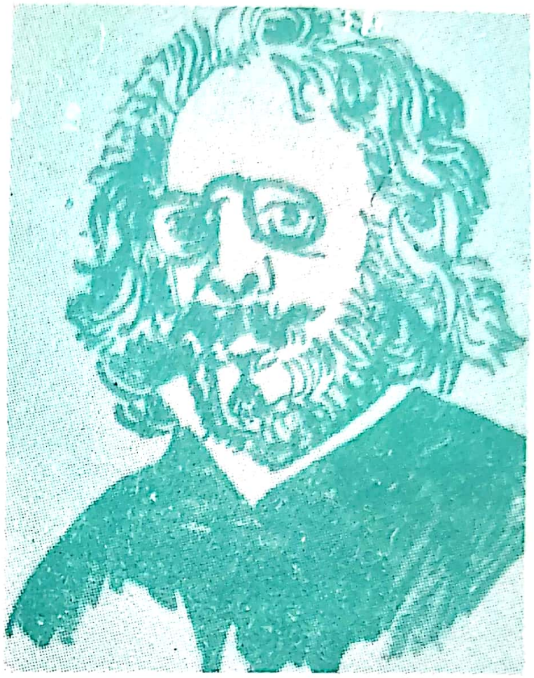

— CUVÎNT ÎNAINTE LA „CARTEA SONETULUI“ — (II); ESEISTICA INTEGRATOARE 7
— CONCEPTUALITATEA POEMULUI ÎNTRE CRITICA STILISTICĂ ȘI LOGICA VIULUI 13
— AUTORITATEA ȘI VIRTUȚILE SONETULUI — PERSPECTIVE ESTETICE ȘI PROPORȚII RENASCENTISTE 31
— SIGLO DE ORO — SONETUL LUSITAN ȘI CEL HISPANIC 109
— SIR PHILIP SIDNEY — CAVALER AL RENAȘTERII ENGLEZE 201
— APOLOGIA POEZIEI — ÎNTRU APĂRAREA POEZIEI 281


Scanned with OKEN Scanner

Tehnoredactor : GH. CHIRU

*Format 16/54 × 84. Coli tipo : 24,5.*
*Apărut : 1990. Bun de tipar : 6.07.1990.*

Tiparul executat sub comanda
nr. 28 la
Întreprinderea poligrafică
„13 Decembrie 1918"
str. Grigore Alexandrescu
nr. 89-97,
București, ROMÂNIA



CARTEA ROMÂNEASCĂ

ISBN 973-23-0188-0

58 Lei+
2 Lei TL
Total 60 Lei

Scanned with OKEN Scanner